I, 2

Coll. vit. q. 38/2

Albrecht. Dohme. Kunst und Künstler.
II

KUNST UND KÜNSTLER

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ZWEITER BAND.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1877.

Einband-Decken

zum zweiten Bande in Schwarz- und Golddruck (entworfen vom Zeicheninſtitut des Kunſtgewerbe-Museums zu Leipzig) und zwar

in grünem oder rothem Calico à 2 M. 50 Pf.
in echtem Pergament oder rothem Saffian à 9 M.

ſind durch jede Buch- und Kunſthandlung zu beziehen. Man wolle bei der Beſtellung die Farbe angeben, die gewünſcht wird.

Leipzig, Anfang Oktober 1877.

Die Verlagshandlung.

Das ganze Werk iſt auf fünf Bände berechnet, von denen der letzte vorausſichtlich noch im Jahre 1878 vollſtändig werden wird.

KUNST UND KÜNSTLER

DEUTSCHLANDS UND DER NIEDERLANDE

BIS UM DIE

MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON

R. BERGAU, C. LEMCKE, FR. REBER, J. E. WESSELY, A. v. WURZBACH

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME,

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ZWEITER BAND.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1878.

KUNST UND KÜNSTLER

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME,
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ERSTE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER DEUTSCHLANDS UND DER NIEDERLANDE
BIS UM DIE MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

ZWEITER UND LETZTER BAND.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1878.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNISS.

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, ſind auf der erſten Seite eines jeden Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

	No.	Seite
1. Rembrandt van Rijn. Von C. Lemcke	23.	3—56
2. Gerhard Terborch. Von demſelben	24.	3—22
3. Gabriel Metſu. Von demſelben	24.	23—36
4. Kaspar Netſcher. Von demſelben	24.	37—40
5. Gerard Dov. Von demſelben	25 u. 26.	3—15
6. Frans van Mieris. Von demſelben	25 u. 26.	16—24
7. Jan Steen. Von demſelben	27 u. 28.	3—21
8. Adriaen van Oſtade. Von demſelben	27 u. 28.	22—40
9. Pieter de Hooch. Von demſelben	29—31.	3—10
10. Jan Vermeer van Delft. Von demſelben	29—31.	11—20
11. Adriaan van der Werff. Von demſelben	29—31.	21—32
12. Die niederländiſchen Landſchafts-, See-, Thier- und Schlachtenmaler des XVII. Jahrhunderts. Von A. von Wurzbach	32—35.	3—99

Einleitung (S. 3—8). — Jan Joſefszoon van Goyen (S. 9—16). — Salomon Ruysdael (S. 17 u. 18). — Jacob Ruysdael (S. 19—29). — Meyndert Hobbema (S. 30—38). — Jan Wynants. (S. 39—43). — Albert Cuyp (S. 44—49). — Benjamin Cuyp (S. 50—52). — Aart van der Neer (S. 53—55). — Efaias van de Velde (S. 56—58). — Willem van de Velde, der Jüngere (S. 59—63). — Adriaan van de Velde (S. 64—69). — Philip Wouvermann (S. 70—77). — Paulus Potter (S. 78—88). — Claes Pietersz Berchem (S. 89—95). — Jan Weenix (S. 96—99).

	No.	Seite
13. Veit Stofs. Von R. Bergau	36.	3—21
14. Adam Kraft. Von demfelben	36.	22—40
15. Peter Vifcher und feine Söhne. Von demfelben . .	37.	3—62
16. Andreas Schlüter. Von R. Dohme	38.	3—20
17. Anton Raphael Mengs. Von Fr. Reber	38.	21—40
18. Angelica Kaufmann. Von J. E. Weffely	39.	3—14
19. Daniel Chodowiecki. Von R. Dohme	39.	15—32

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

Die beigefetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Abfchnitte an.

REMBRANDT VAN RIJN (No. 23).

Selbftbildnifs. 3. — Ecce homo. Nach einer Radirung. 9. — Anatomifche Vorlefung des Doctors Tulp. Mufeum im Haag. 17. — Saskia's Bildnifs. Silberftiftzeichnung im Kupferftichkabinet zu Berlin. 20. — Die Kreuzabnahme. Nach einer Radirung. 25. — Saskia. Gemälde in der Galerie zu Kaffel. 29. — Auszug des Fähnleins von Frans Banning Cock (fog. Nachtwache). Mufeum zu Amfterdam. 33. — Holländifche Landfchaft. Handzeichnung in der Albertina zu Wien. 37. — Cornelis Nicolas Anslo. Nach einer Radirung. 41. — Ganymed. Dresdener Galerie. 45. — Die Staalmeefters. Mufeum zu Amfterdam. 49. — Bettler. Nach einer Radirung. 56.

GERHARD TERBORCH (No. 24).

Selbftbildnifs. 3. — Väterliche Ermahnung. Mufeum zu Berlin. 5. — Der Trompeter. Mufeum im Haag. 9. — Das Glas Waffer. Ehemalige Galerie Deleffert. 13. — Die Lautenfpielerin. Galerie zu Kaffel. 17.

GABRIEL METSU (No. 24).

Selbftbildnifs als Jäger. Mufeum im Haag. 23. — Der alte Zecher. Mufeum zu Amfterdam. 24. — Der Geflügelhändler. Dresdener Galerie. 29. — Fröhlich in der Schenke. Dresdener Galerie. 33. — Die verftimmte Laute. Galerie zu Kaffel. 36.

KASPAR NETSCHER (No. 24).

Die Seifenblafe. Sammlung des Lord Ashburton. 37. — Die Dame mit dem Papagei. Pinakothek in München. 39.

GERARD DOV (No. 25 u. 26).

Selbftbildnifs. Dresdener Galerie. 5. — Der Zahnarzt. Dresdener Galerie. 9. — Die Wafferfüchtige. Gruppe aus dem Gemälde im Louvre. 13.

FRANS VAN MIERIS (No. 25 u. 26).

Mieris an der Staffelei. Dresdener Galerie. 17. — Der Keffelflicker. Dresdener Galerie. 21.

JAN STEEN (No. 27 u. 28).

Bildnifs. 3. — Das kranke Mädchen. Sammlung van der Hoop. 5. — Der erfte Häring. Privatbefitz. 9. — Nach dem Gelage. Sammlung van der Hoop. 13. — Der Hundetanz. Ehemalige Sammlung Nogaret. 17. — Gruppe aus der Verlobung. Mufeum in Braunfchweig. 21.

ADRIAEN VAN OSTADE (No. 27 u. 28).

Bildnifs. 22. — Die Puppe. Nach einer Radirung. 25. — Der leere Krug. Nach einer Radirung. 29. — Die Spinnerin. Nach einer Radirung. 33. — Der Künftler in feiner Werkftatt. Dresdener Galerie. 36.

PIETER DE HOOCH (No. 29—31).

Morgentoilette. Mufeum van der Hoop in Amfterdam. 5. — Am Gartentifch. Ebenda. 9.

JAN VERMEER (VAN DER MEER) AUS DELFT (No. 29—31).

Der Kriegsmann und das lachende Mädchen. Galerie Double, Paris. 13. — Holländifches Familienbild. Akademifche Galerie in Wien. 17.

ADRIAAN VAN DER WERFF (No. 29—31).

Bildnifs aus dem Familienportrait des Meifters. Dresdener Galerie. 21. — Schäferfcene. Dresdener Galerie. 25. — Verftofsung der Hagar. Dresdener Galerie. 29.

JAN JOSEFSZOON VAN GOYEN (No. 32—35).

Bildnifs. 9. — Ufer der Maas. Gemälde. 12. — Landfchaft. Galerie Rothan in Paris. 13.

JACOB RUYSDAEL (No. 32—35).

Bildnifs. 19. — Der Judenkirchhof. Dresdener Galerie. 21. — Der Strand von Scheveningen. Gemälde. 25. — Facfimile einer Radirung. 28.

MEINDERT HOBBEMA (No. 32—35).

Landfchaft. Galerie in Buckingham Palace. 33.

JAN WYNANTS (No. 32—35).

Landfchaft. Pinakothek in München. 41.

ALBERT CUYP (No. 32—35).

Die fünf liegenden Kühe. Facfimile einer Radirung. 43. — Kühe am Waffer. Galerie W. Wells. Redleaf-Park. 45. — Landfchaft mit Heerde und Reitern. Nationalgalerie in London. 49.

AART VAN DER NEER (No. 32—35).

Landfchaft. Galerie Liechtenftein in Wien. 52.

WILLEM VAN DE VELDE, DER JÜNGERE (No. 32—35).

Marine. Galerie in Kaffel. 60. — Marine. Gemälde. 61.

ADRIAAN VAN DE VELDE (No. 32—35).

Winterlandfchaft. Dresdener Galerie. 64. — Sonnenaufgang. Gemälde. 66. — Facfimile einer Radirung. 68.

PHILIP WOUVERMAN (No. 32—35).

Bildnifs. 70. — Heuernte. Galerie in Kaffel. 72. — Heuernte. Galerie Leuchtenberg. 73. — Der Pferdeftall. Gemälde. 76.

PAULUS POTTER (No. 32—35).

Bildnifs. 78. — Auf der Weide. Galerie in Buckingham Palace. 81. — Die beiden Bullen. Nach einer Radirung. 85. — Der Stier. Galerie des Haag. 87.

CLAES PIETERSZ BERCHEM (No. 32—35).

Handzeichnung aus der ehemaligen Sammlung Pereire. 89. — Italienifche Landfchaft. 91. — Der Mann auf dem Efel. Gemälde. 93.

JAN WEENIX (No. 32—35).

Stillleben. Belvedere in Wien. 97.

VEIT STOSS (No. 36).

Hochaltar der Marienkirche in Krakau. 5. — Die Verkündigung. Relief bei Senator Culemann in Hannover. 8. — Beſchneidung Chriſti. Ebenda. 9. — Krönung Mariä. Germaniſches Muſeum 13. — Der Engliſche Gruſs. Lorenzkirche in Nürnberg. 16. — Die ſieben Freuden Mariä. Medaillons aus dem Engliſchen Gruſs in der Lorenzkirche zu Nürnberg. 17.

ADAM KRAFT (No. 36).

Selbſtbildniſs vom Sakramentshäuschen der Lorenzkirche. 22. — Relief vom Portal des ſtädtiſchen Waghauſes in Nürnberg. 25. — Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg. 29. — Erſte Station. Vor dem Thiergärtner Thore zu Nürnberg. 33. — Madonna am Hauſe „zum gläſernen Himmel“ in Nürnberg. 36. — Grablegung Chriſti. Holzſchuher'ſche Grabcapelle auf dem Johannis-Kirchhofe zu Nürnberg. Zu 36. — Von der ſiebenten Station vor dem Thiergärtner Thore in Nürnberg. 37.

PETER VISCHER UND SEINE SÖHNE (No. 37).

Statuette Peter Viſcher's des Aelteren vom Sebaldusgrabe. 3. — Hauptfigur vom Grabmal der Herzogin Sidonie im Dome zu Meiſsen. 9. — Grabmal des Erzbiſchofs Ernſt im Dom zu Magdeburg. 13. — Reliefgeſtalten vom Grabmal des Grafen Hermann von Henneberg und ſeiner Gemahlin. Stiftskirche zu Römhild. 17. — Sebaldusgrab. Sebalduskirche in Nürnberg. 21. — Apoſtel Paulus. Statuette vom Sebaldusgrabe. 25. — S. Sebald wärmt ſich an brennenden Eiszapfen. Relief am Sebaldusgrabe. 29. — Epitaph der Frau Margaretha Tucherin. Dom zu Regensburg. 33. — Bogenſchütz. Statuette im Rathhaus zu Nürnberg. 37. — Fries am Fuggerſchen Gitter. 48. — Fries am Fuggerſchen Gitter. 49.

ANDREAS SCHLÜTER (No. 38).

Der groſse Kurfürſt. Bronzeſtatue in Berlin. 5. — Faſſadentheil des Berliner Zeughauſes. 8. — Masken ſterbender Krieger im Hofe des Berliner Zeughauſes. 9. — Innerer Hof des königlichen Schloſſes in Berlin. 13. — Fenſterleibung in der Brandenburgiſchen Kammer des Berliner Schloſſes. 17. — Von der Trophäe über Portal No. 5 des Berliner Schloſſes. 20.

ANTON RAPHAEL MENGS (No. 38).

Bildniſs. 21. — Der Parnaſs. Deckengemälde in der Villa Albani zu Rom. 25. — Geburt Chriſti. Oelgemälde im Muſeum zu Madrid. 33.

ANGELICA KAUFMANN (No. 39).

Bildniſs nach Sir Joshua Reynolds. 3. — Amor. Oelgemälde. 9. — Die Haarflechterin. Facſimile einer Radirung. 13.

DANIEL CHODOWIECKI (No. 39).

Bildniſs. 15. — Das Familienblatt Chodowiecki's. E. 75. Lichtdruck. Zu S. 20. — Kupferſtiche Ch.'s in phototypiſcher Nachbildung. Zu S. 22. — Abendeſſen beim Prediger Bouquet. Aus dem Skizzenbuch in der Berliner Academie der Künſte. 25.

XXIII.

REMBRANDT VAN RIJN.

Von

C. Lemcke.

Rembrandt van Rijn.

Geb. in Leiden am 15. Juli 1607; geſt. in Amſterdam am 8. Oct. 1669.

Rembrandt van Rijn ist der Sohn des Leidener Müllers Harmen Geritszoon van Rijn und ſeiner Frau Neeltge Willemsdochter. Sein Geburtsjahr iſt ſtreitig. Von den beſten Gewährsmännern giebt der eine 1606, der andere 1608 an, und in Documenten vom Juni 1634 heiſst er 26 Jahr alt. C. Vosmaer, dem wir die ausführliche werthvolle Biographie ſeines groſsen Landsmannes verdanken, welche durchweg in ihren Nachweiſungen dieſem Aufſatz zu Grunde liegt, hat das Jahr 1607 als das wahrſcheinlichſte zur Geltung gebracht. Nehmen wir mit ihm den 15. Juli 1607 als Rembrandt's Geburtstag an.

1607 war in mancher Beziehung für Holland ein Glücksjahr. Zu Vlieſſingen wurde im März einem Bierträger ein Sohn geboren, der die Welt mit dem Ruhm ſeiner Thaten und ſeiner ſchlichten Mannes- und Bürger-Tugenden erfüllen ſollte. Im April ſiegte Jacob van Heemskerk über die ſpaniſche Flotte bei Gibraltar. Albert und Iſabella in Brüſſel, an der Niederwerfung der abgefallenen Provinzen verzweifelnd, erklärten ſich bereit, mit den Staaten der vereinigten Niederlande als mit freien Staaten, über welche ſie keine Hoheitsrechte beſäſsen, zu unterhandeln. Im Sommer erblickte Rembrandt van Rijn das Licht der Welt, der mit dem Vlieſſinger Altersgenoſſen zu den Unſterblichen ſeines Vaterlandes zählen ſollte.

Michiel de Ruiter und Rembrandt van Rijn! Namen, wie ſie in ihrem Volke durch Stolz oder Scham, wenn man ſie nennt, unvergängliche Wirkung auf die ſittliche Kraft auch noch ſpäterer Geſchlechter üben!

Rembrandt tauften dieſen Knaben ſeine Eltern, ihr ſechſtes von den lebenden Kindern. Rembrandt iſt ſein Vorname, und nie hat er einen andern geführt. Daſs er Paul geheiſsen mit Vornamen und Rembrandt mit Familiennamen, iſt irrige Annahme. Nach damaliger holländiſcher Sitte hieſs er Rembrandt, Harmenszoon, d. h. Hermanns Sohn, van Rijn. Seine Eltern waren bemittelte Bürgersleute, Beſitzer von Mühle, Haus und Garten. Sie wohnten im Weddeſteg, dicht am Rhein. Ihre Windmühle hieſs, nach holländiſcher Sitte, welche allen Mühlen Namen giebt, »der Rhein«. Sie ſtand damals ihrem Hauſe ſchräg gegenüber auf dem Walle am weiſsen Thor. Später iſt ſie nach einer andern Stelle jenſeits des Thors verſetzt und umgetauft worden. Geboren iſt Rembrandt nicht in ihr. Mag er immerhin, um der alten poetiſirenden Tradition zu gedenken, ſich ſchon als Knabe an dem Wechſel von Licht und Schatten in ihr ergötzt haben, wenn die Sonne durch die Luken in die dunklen, vom Mehlſtaub wie gebohnten Räume ſchien. Rembrandt's Kindheit fiel in den zwölfjährigen Waffenſtillſtand von 1609—1621, während deſſen Hollands Wohlfahrt einen ſo auſserordentlichen Aufſchwung nahm. Er wuchs, als alles um ihn wuchs. Nach dem Geſchlecht des Kampfes kam das des Sieges. Der entſchloſſene, unbeugſame Geiſt, der das kleine niederdeutſche Volk gerettet und zum Siege über ſeine Feinde geführt hatte, wirkte auf allen Gebieten fort. Zu Land und See, in Rath und That, in Wiſſenſchaft und materiellem Erfolg ſtanden die Holländer Niemandem nach, wenn nicht Allen voran. Dies Geſchlecht der Bürger und der einſt ſo verachteten Käs-Bauern bildet einen Nationalſtolz aus, der keinen Zweifel hinſichtlich der holländiſchen Ueberlegenheit in allen Dingen, welche ihm als die weſentlichen gelten, kennt. Es dünkt ſich auserleſen vor Gott und Menſchen durch ſeinen Glauben und ſeine Erfolge. Holländiſche Art, Klugheit, Kraft, Ausdauer kann Alles, was ſie will, und hat immer Recht, kann nicht fehlgehen. Der Holländer jener Zeit ſchaut darum nach keinem andern lebenden Volk, und nichts Fremdes imponirt ihm. Er ſelbſt iſt ſein Maſs. Der Beweis für ihn iſt einfach, daſs er auf dem richtigen Wege iſt. Er hält ſich für frömmer und klüger, und er ſieht ſich reicher und freier als alle anderen Nationen. Noch ſtockt nichts in ihm, wie das mit der nächſten Generation ſeinen Anfang nimmt. Seiner Kühnheit im Unternehmen gleicht nur ſeine Zähigkeit im Ausharren, wo er Erfolg, Gewinn erhofft.

Die indiſchen Compagnien werden damals errichtet, vor und kurz nach dem Waffenſtillſtand. Im oſtindiſchen Meer beginnt die holländiſche Herrſchaft. Holländer fahren nach China und Japan und in die unerforſchten Meere um Neu-Holland und die Inſeln Oceaniens; ihre Kühnheit und Hartnäckigkeit erzeugt die Sage vom fliegenden Holländer, der mit eiſernen Maſten und Raaen den Stürmen des Caps der guten Hoffnung trotzt, und wenn es im Guten nicht geht, es mit Hilfe des Böſen umwettert. Holländer trotzen wieder und wieder den Gefahren des nördlichen Eismeers, um die Durchfahrt öſtlich über Sibirien, weſtlich über Amerika zu ſuchen. 1596 hatte der ſpätere Sieger von Gibraltar Heemskerk auf Nowaja Semlja überwintert. Spitzbergens und Grönlands Meere wurden ſeitdem die Jagdreviere, deren Beute Jahr für Jahr eine holländiſche Wallfiſchjägerflotte nach Norden lockte.

Die Reichthümer ſtrömten in Holland zuſammen. Aber noch heben ſie den Muth, lähmen ihn nicht. Handelsgeiſt und Erwerbſucht wächſt noch; man zehrt noch nicht von den Renten des Beſitzes mit ängſtlicher philiſterhafter Furcht vor Verluſten und der Beſorgniſs um das theure Wohlergehen oder gar Leben, wie ſo oft durch Generationen erſchlaffte Erb-Beſitzer thun, die von ihren Renten leben und Mühe und Plage und Gefahr anderem Volk überlaſſen, welches erſt etwas verdienen will.

Das Volk iſt damals noch allgemein wehrpflichtig im Stil jener Zeit. Jeder Bürger iſt Krieger ſeines Vaterlandes und ſeiner Vaterſtadt. Mit Hakenbüchſe und Partiſane ſtehen die Bürger-Compagnien ein. Es iſt hohe Ehre, unter ihren Führern zu ſein, würdig als ſolche im Bild der Nachwelt überliefert zu werden. Nichts braucht damals der Holländer andern Nationen abzulernen, wenigſtens nicht lebenden, ſagten wir. Die Bibel und die claſſiſchen Schriftſteller ſind dabei ausgenommen.

Er ſchafft ſich damals, unbekümmert um die Antwerpener Schule, ſeine eigenthümliche Kunſt. Er ſchafft ſich auch ſeine eigene nordniederländiſche Literatur, dieſe beeinfluſst durch den Stil der Alten. Nicht blos für den Leſer wird gedichtet. Bedeutende Männer arbeiten mit Leidenſchaft für Errichtung, Feſtigung und Pflege eines niederländiſchen Nationaltheaters. Für die Tragödie wie für die derbe, oft lascive Komödie giebt dabei zumeiſt das römiſche Drama das Muſter ab.

Der »deftig« abgemeſſene Ton des ſpäteren Rentner-Hollands iſt jetzt noch überhaupt keine Mode. Ernſt und Ausgelaſſenheit gehen wie im Mittelalter ſchroff nebeneinander her. Rauh, laut, derbſinnlich iſt die Fröhlichkeit. Prunk und Fülle müſſen noch den feineren Geſchmack erſetzen, wie ihn die romaniſchen Nationen immer aufmerkſamer pflegen. Daſs Glück und äuſserliches Wohlſein nun aber doch nicht zu ſchnell den alten Geiſt brechen, dafür ſorgen am meiſten die inneren Parteikämpfe, die allerdings ſchwere Schatten auf dieſe Zeit werfen. Die Parteien des Statthalters und der Orthodoxen des Calvinismus, der Gomariſten, und der ariſtokratiſchen Republikaner und Arminianer befehden ſich mit fanatiſchem und, wie Oldenbarneveld's Ende zeigt, mit tödtlichem Haſſe.

Holland iſt damals die feſte Burg der politiſchen und religiöſen Freiheit. Das ſchlieſst gemäſs den Widerſprüchen in der menſchlichen Natur und ſomit in einem Volk nicht aus, daſs es zugleich der Sitz der Unduldſamkeit iſt; verſtehen doch die meiſten alten Vorfechter der Freiheit unter religiöſer Freiheit Abſcheu vor dem Katholicismus und die Conſequenzen des fanatiſchen Proteſtantismus. Und wenn es eine Entſchuldigung giebt für jene Streitigkeiten der Proteſtanten unter ſich, mit denen die politiſchen Feindſchaften von Moritz und Oldenbarneveld verwickelt wurden, ſo iſt es die, daſs jedes Vermitteln damals den Führern des alten Kampfes als ein Abſchwächen und Verderben der ſtrengen Kraft, die allein hatte ſiegen können, erſchien. Je mehr die Hoffnung der Proteſtanten auf Holland beruhte, ſeit in Frankreich die Macht der Hugenotten, beſonders durch Heinrich's IV. Uebertritt, politiſch gebrochen war, und vor Allem, ſeit die Stuarts Englands proteſtantiſche Führerrolle aufgegeben hatten und alle Proteſtanten wegen Englands religiöſer Zukunft mit den gerechteſten Befürchtungen erfüllten, deſto mehr muſste die Männer, welche in dem bisherigen Kampfe ſich und ihren Principien den Sieg zuſchrieben, jede Beſtrebung erbittern, welche an den alten

Grundfeſten in Religion und Politik rüttelte und ſie an den wichtigſten Punkten nach Kräften untergrub. Jede holländiſche Familie durchſchütterten damals alle dieſe Streitigkeiten, welche 1618 zwiſchen Moritz und Oldenbarneveld ausgekämpft wurden und damit endeten, daſs 1619 Oldenbarneveld's Haupt auf dem Schaffot fiel.

Beſonders Leiden wurde durch den Kampf der religiöſen Parteien bewegt. Gomar wie Arminius waren Profeſſoren in Leiden, wo Arminius, allerdings in Rembrandt's früheſter Kindheit, ſtarb. Aber daneben gingen noch andere Bewegungen, an die man bei Rembrandt zur weiteren Erläuterung ſeines Charakters erinnern müſste, ſelbſt wenn gar kein äuſserer Zuſammenhang bekannt wäre. In Leiden lebten noch andere Männer.

Wenn es einen Meiſter giebt, der ein Independent in ſeiner Kunſt war, ſo war es Rembrandt van Rijn. Soll man einen gewaltigen Zeitgenoſſen zur Parallele mit ihm ſuchen, gleich eigenartig, volksthümlich, das Fremde verſchmähend oder verachtend, bürgerlich bewuſst, rückſichtslos, groſs und anmuthslos, abſtoſsend und anziehend und zu Bewunderung zwingend, ſo licht wie düſter, ſo glänzend im Licht, wie unergründlich im tiefen Schatten, ſo iſt es Oliver Cromwell, der 10 Jahre ältere Bürger von Huntingdon, das Haupt der engliſchen Independenten-Partei.

Dieſe Independenten hatten ſich 1619 zu Leiden unter John Robinſon conſtituirt. Vorher waren ſie die aus England vertriebene Secte der Browniſten geweſen. Seit Robinſon's, ihres Vorſtandes zu Leiden, Schrift »Apologia«, erhielten ſie unter dem Namen Independenten ihre feſte Formung. Als ſie ſeit 1643 nach England zurückkehren durften, gewannen ſie dort einen bedeutenden Einfluſs auf die Wendung der Revolution.

In ſolcher Zeit und in ſolchem Holland, unter ſolchen Einflüſſen erwuchs Rembrandt van Rijn. Trägt ſeine Kunſt nicht von dem Allen ihr charakteriſtiſches Gepräge? So kühn, ſelbſtändig, ſchroff, rückſichtslos, einbäumig, groſs und beſchränkt, wie nur Einer, hat er von Anfang bis zu Ende den Geiſt ſeines Volks dieſer Zeit in der Kunſt vertreten.

Wo mochte er den mehr einſaugen, als in einem Bürgerhauſe? Wo wurden die Lehren und Grundſätze des echten, rein volksthümlich holländiſchen, von nichts Fremdem, auch keinem claſſiſchen Geiſt berührten Sinns wohl häufiger und bündiger ausgeſprochen? »Er ſoll was lernen«, das war ausgemacht im wohlhabenden Müllerhauſe von dem ungewöhnlichen Knaben. Er hat auch ſtudiren ſollen zu Ehren der Familie und zum eigenen und ſeines Vaterlandes Vortheil und Wohl. Aber daſs er je etwas anderes im elterlichen Hauſe gehört hat, derber oder milder, im weltlichen oder religiöſen Sinn von Vater oder Mutter, als daſs Alles, was nicht echt holländiſch, im Grunde dummes Zeug oder falſcher Kram ſei, das bezweifeln wir.

Wir wiſſen leider über Rembrandt's künſtleriſche Erziehung ſo gut wie gar nichts. Es iſt uns überliefert, ſeine Eltern hätten gewünſcht, daſs er, ihr jüngſter Sohn, ſtudire, und er wäre deshalb auf eine Lateinſchule gethan. Ein älterer Bruder war, wie der Vater, Müller, ein zweiter wie der mütterliche Groſsvater Bäcker geworden. Doch des Knaben Sinn ſtand nicht auf Gelehrſamkeit, wie ſehr auch der Ruf ſeiner Vaterſtadt, deren Hochſchule ſich ſeit den wenigen Decennien ihres Beſtehens zu der berühmteſten Stätte freiſinniger Wiſſenſchaft in Eu-

ropa aufgeſchwungen hatte, den jungen Leidener wiſſenſchaftlich anreizen konnte. Haben die religiöſen und politiſchen Streitigkeiten dazu beigetragen, den Eltern ſein Studium der Gottesgelehrſamkeit oder der Rechte zu verleiden? Zeigte der Knabe gar keine Anlage für die Anforderungen des höheren Studiums? Trat ſein maleriſches Talent ſogleich unbezwinglich hervor? Hat etwa die Schreibſtunde ſogleich in hervorragender Weiſe ſein Zeichentalent offenbart? (Das »Schönſchreiben« hing durch Fracturſchrift, Schnörkel und Ausſchmückungen aller Art damals noch eng mit dem Zeichnen zuſammen. In kleinen norddeutſchen Städten war dies übrigens auch noch während der erſten Decennien unſeres Jahrhunderts der Fall und das Schönſchreiben und Zeichnen eines ſolchen Schulmeiſters machte oft ſeinen und ſeiner Schule Hauptruhm aus und verſchaffte dieſen kleinſtädtiſchen Coppenols in ihren Kreiſen groſses Anſehn. Heut, wo alle Welt ſich für das Kunſthandwerk einer Zeit enthuſiasmirt, die man bis vor 20 Jahren über die Achſel angeſehen hat, und wo man ſich nicht genug thun kann, um das Handwerksniveau von Barock- und Zopfzeit wieder zu gewinnen, iſt es ein Wunder, daſs man noch nicht wieder auf das Schönſchreiben und Zeichnen der alten Volksſchulen verfallen iſt, in denen allerdings Auge und Hand für richtigen Strich und freigeſchwungene Formen gebildet wurden.)

Die Lehrmeiſter Rembrandt's ſtehen ſo ziemlich feſt. Die beſten Nachrichten einen ſich auf Jacob Iſaakszoon van Swanenburch und Pieter Laſtman. Ungewiſs iſt, wann Rembrandt in die Lehre kam. Möglicher Weiſe hat er in der Lateinſchule über die ſonſt für den Eintritt in die Lehre gewöhnliche Zeit hinaus ſitzen müſſen und wäre ein oder zwei Jahre ſpäter dazu gekommen. Es liegen allerdings keine weiteren Anhaltspunkte dafür vor, und nur ſeine frühe Selbſtändigkeit nach Beendigung der Lehrzeit wäre dadurch beſſer erklärt.

Vosmaer hat ein Verwandtſchaftsverhältniſs zwiſchen der angeſehenen Familie der van Swanenburchs und den van Rijns gefunden und daraus die Wahl Jacob Jſaakszoon's erklärt, der auch durch Anſehen, Alter und ſeine Reiſen beſonders zum Lehrer Rembrandt's geeignet erſcheinen mochte.

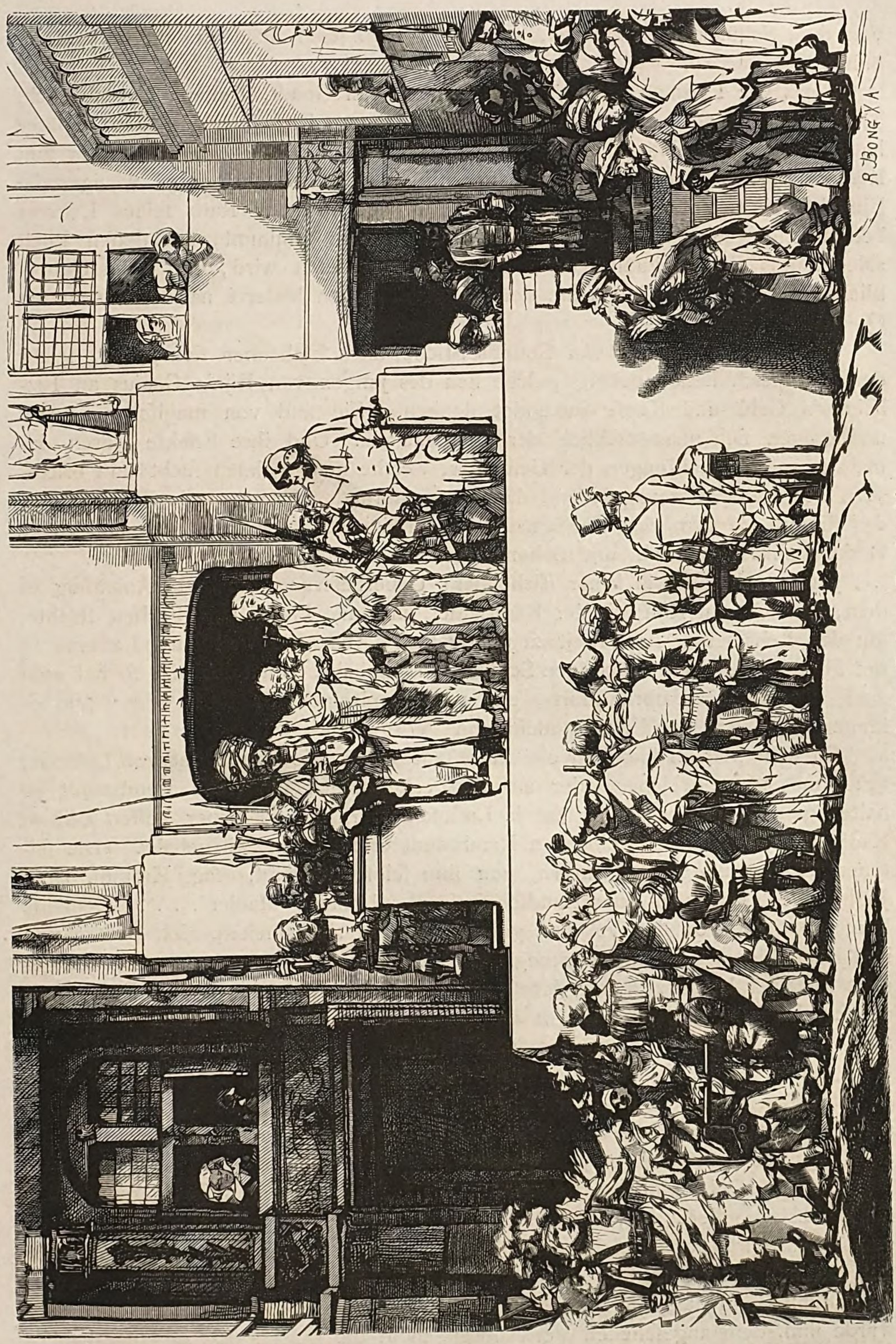
Sein Vater, Iſaak Nicolai (Claaszoon) van Swanenburch, war Schöffe und Maler zu Leiden, Lehrer ſeiner drei Söhne, des Octavius van Veen und des Jan van Goyen. Der jüngere Sohn Wilhelm hatte ſich früh als Kupferſtecher einen Namen gemacht, war aber ſchon 1612 geſtorben.

Jacob war längere Zeit in Italien geweſen, hatte ſich dort verheirathet und war erſt 1617 in ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt. Hat er ſich in Italien hauptſächlich mit Portrait und Landſchaft beſchäftigt, für welche letztere ja die Niederländer den Italienern beſonders glücklich begabt ſchienen? (Es wird eine Landſchaft von ihm erwähnt.) Hat er, da er doch wohl erſt in reiferen Jahren die Reiſe machte, ſich noch italieniſirt? Hing er Elzheimer's Doctrinen an, gleich ſo manchem Landsmann und Altersgenoſſen? Zog auch er Caravaggio's braune Manier vor oder folgte er mehr den Caracci's oder ſuchte er, wie Honthorſt oder der groſse Rubens, lernend und Niemanden nachahmend ſeinen eignen Weg? Jedenfalls hatte er in Italien ſeine Einſicht in die Kunſt vertieft und kannte genau alle darin herrſchenden Strömungen. Uns fällt dabei Hendrik Terbruggen ein, auf den wir bei Gelegenheit des Bildes von Terborch in Deventer aufmerkſam machten, mit ſeinen an Rubens und durch ſeinen gelb-röthlichen Ton an die eine Periode von Rembrandt erinnernden Bildern aus dem Jahre 1621. Auch Ter-

bruggen war 10 Jahre und vielleicht zu gleicher Zeit mit van Swanenburch in Italien und zwar lange in Rom und in Neapel, wo er in hohem Ruf ſtand und viele Aufträge hatte, bis er ſich hernach wieder in Utrecht niederlieſs. In ähnlicher Weiſe könnte auch Jacob van Swanenburch Portraits gemalt haben. Für die Bildniſſe der helleren röthlichen Periode wäre danach bei Rembrandt ſchon aus der Lehrzeit eine Erklärung gefunden. (Ueber Jacob's Bild in der Galerie von Chriſtiansborg mit einer Proceſſion vor St. Peter fehlt uns leider hier jede Angabe in Betreff der Malweiſe.) Rembrandt's Behandlung componirter, in Licht und Schatten noch beſondere Mannigfaltigkeit zeigender Bilder, weiſt auf Radirungen, ſpeciell auf van Goudt's Stiche nach Elzheimer, auf das Vorbild von Elzheimer überhaupt und auf Pieter Laſtman, zu dem er nach einem dreijährigen Curſus bei van Swanenburch ging.

Houbraken ſagt, und zwar die erſten Sätze nach Orlers, Rembrandt ſei in den drei Jahren bei van Swanenburch »ſo gefördert worden, daſs jeder ſich darüber verwunderte und den Schluſs zog, daſs von ihm etwas Groſses zu erwarten ſtand. Damit ihm ja keine Gelegenheit entgehe, einen feſten Grund für ſeine Kunſt zu legen, beſchloſs ſein Vater, ihn zu Laſtman nach Amſterdam zu bringen, bei welchem er ſechs Monate blieb und danach noch einige Monate bei Jacob Pinas, bis er beſchloſs ſeine Kunſt auf eigne Hand auszuüben, was ihm von Anfang an wunderbar gut glückte. Andere wollen, daſs Pinas ſein erſter Lehrer geweſen ſei. Und Simon van Leewen ſagt in ſeiner kurzen Beſchreibung von Leiden, daſs Joris van Schoten der Lehrmeiſter von Rembrandt und Jan Lievens geweſen ſei.« Vosmaer erkennt als durch authentiſche Quellen für Rembrandt beglaubigt nur van Swanenburch und P. Laſtman als Lehrer an. Er verwirft Simon van Leewen's Autorität und hält auch die Angabe von der Lehrzeit bei Pinas für zweifelhaft. Houbraken ſelbſt kann durch ſeine Schludrigkeit dazu anleiten. Obwohl er nämlich hier als gewiſs annimmt, daſs Rembrandt bei Pinas und zwar bei Jacob gelernt habe und nur als unſicher, ob nicht zuerſt bei dieſem Lehrmeiſter, ſagt er bei der Notiz über Jan Pinas, »ſein Colorit neigte ſich zur braunen Manier, weswegen auch Viele glauben, daſs Rembrandt ihn darin nachgeäfft habe.« Um die braune Manier zu lernen, brauchte er nicht bei Pinas gemalt zu haben, zumal er ſie anerkannter Maſsen im Atelier von P. Laſtman geübt hat. Dieſer braune Ton ſtammte von Caravaggio. Seine Schule fand darin das neue Heil der Malerei. Man nahm in neuer Weiſe, und zwar in realiſtiſcher Behandlung Correggio's coloriſtiſche Beſtrebungen und Helldunkel-Kunſt wieder auf. Die Formen waren von den Florentinern und Römern, die Farbengluth von den Venezianern gewonnen; nun kamen die beſonderen Beleuchtungen. Ihre Künſte wurden damals geübt und zur Virtuoſität gebracht: Wirkung von ſtarkem, concentrirten, durch eine kleine Oeffnung in einen dunkleren Raum einfallenden Licht mit ſeinem Helldunkel-Umfang und dem Uebergang in die tiefen Schatten, Kerzen-, Fackel-, und Mondſchein-Beleuchtung. Man begann, nicht mehr auf Formen, ſondern auf Licht und Schatten zu ſehen, in Licht und Schatten neue Compoſitionen, darin die Einheit in der Mannigfaltigkeit zu ſuchen. Eine Licht- und Schattenkegel-Perſpective gleichſam wird ſtudirt.

Rembrandt van Rijn wurde darin der gröſste Meiſter, aber man ſehe z. B. einfach in Licht und Schatten geſetzte Zeichnungen Guercino's, ob man ſie nicht auf den erſten Anblick für Rembrandtiſch halten wird, und ſie ſind doch



Ecce homo. Nach einer Radirung Rembrandt's.

von dem Schüler der Caracci's, der ſchon 1616 ſeine Academie in Bologna eröffnete.

Pinas wie Laſtman gehörten übrigens mit van Goudt, Teniers, Uytenbrouck, Thomas van Hagelſtein zu den ſpeciellen Anhängern Elzheimer's in Rom. Später hatte ſich Pinas in Haarlem, Laſtman in Amſterdam niedergelaſſen. Wenn nun Rembrandt von van Swanenburch zu Laſtman ging, ſo wird dabei weniger die Einſicht ſeines Vaters, als ſeine eigene Vorliebe und der Rath ſeines Lehrers beſtimmend geweſen ſein, wie auch J. van Vloten annimmt, auf deſſen Buch »Nederlands Schilderkunſt« (1874) hier Jeder verwieſen wird, der einen Ueberblick über die ganze Geſchichte der Niederländiſchen Malerei nach den neueſten Quellen haben will.

Wer zum erſten Mal van Goudt's Stiche nach Elzheimer ſieht, wird leicht denen ſogleich Beifall geben, welche ſich des jungen van Rijn's Genius an Elzheimer's Geiſt und Kunſt entzündet denken. Sie ſind von magiſcher Gewalt und prägen ſich unauslöſchlich der Phantaſie ein. Und ihre Effekte waren damals ganz neu, Leiſtungen der Genialität, welche neue Bahnen ſucht und bricht. Was hier und in Caravaggio und dann in Rembrandt erſtrebt wurde in der Kunſt, das ſtimmte zu dem, was die damalige Naturwiſſenſchaft in der Phyſik und enger in der Lehre vom Licht und Sehen erforſchte und experimentirend ſuchte.

Laſtman beſaſs wie Einer Elzheimer's Ueberlieferung, die beſte Anleitung zu dem, wonach van Rijn mit der Radirnadel und mit Pinſel und Farben ſtrebte, um den Lehrmeiſter dann weit zu übertreffen. Aber wie weit auch Laſtman in der Folge hinter dem mächtigen Schüler zurückbleibt, ſo hat doch er, ſo hat man doch überhaupt »rembrandtiſirt«, ehe von Rembrandt die Rede war. Wie es immer geht, war der Erfüller nicht ohne Vorgänger.

So ſieht man in Haarlem ein intereſſantes Bild: die Chriſtnacht von Laſtman, gezeichnet 1629, welches Jeder auf den erſten Blick für einen Rembrandt zu halten geneigt ſein wird. So hat ja Laſtman überhaupt in ſeiner beſten Zeit in Radirung und Gemälden einen an Rembrandt erinnernden Stil gehabt. »Die ſeltenen und bekannten Radirungen, von ihm ſelbſt gefertigt,« ſagt Kramm, »ſind Judith und Thamar in einer Landſchaft in Rembrandt's Manier . . . . Gemälde kommen wenig von ihm vor und gehören zu den Seltenheiten. Ich beſitze von ihm zwei Bilder: die Auferweckung des Lazarus voll Figuren, ausgezeichnet gemalt in ſeiner beſten Zeit, aus dem deutlich die neue Malweiſe, welche Rembrandt als ſein Lehrling annahm, bis in die Zeichnung zu ſehen iſt. Dies kann man auch von Jan Lievens ſagen, der ebenfalls einer ſeiner Schüler war, und daraus kann man ableiten, daſs Laſtman eine freie Art von Malen, losgelöſt aus allen herrſchenden Kunſtregeln ſeiner Zeit und einzig und allein mit dem Augenmerk auf die Natur, bei ſeinem Unterricht befolgt und vertreten hat.« Dies Bild iſt allerdings aus dem Jahre 1633.

Daſs in ſechs Monaten Rembrandt als junger Menſch nicht Laſtman's Stil für Zeitlebens gelernt hat, verſteht ſich. Wir nehmen deshalb auch an, daſs er von Anfang an durch Elzheimer's Vorbild in den Goudt'ſchen Nachbildungen mit Laſtman auf einem und demſelben Boden ſtand und ſich zu dieſem hingezogen fühlte, und daſs van Swanenburch mit Laſtmann befreundet war, oder man würde ihm, dem angeſehenen Verwandten, nicht die Beleidigung zugefügt haben, den talentvollen Schüler von ihm weg zu einem Gegner ſeiner Richtung zu

ſchicken. Man muſs zum Uebrigen nicht vergeſſen, daſs gerade in den zwanziger Jahren ſich ein groſser Umſchwung im Colorit der Holländer vollzog, hervorgerufen durch das Zuſammenwirken der italieniſchen Einflüſſe, wie ſie ſich beſonders an Caravaggio knüpften und der Rubens'ſchen Schule zu Antwerpen, durch welche man die Natur kühner ſehen und kecker erfaſſen und den Pinſel los, breit, verwegen führen lernte. Wir finden aus jenen Tagen eine Anzahl von Bildern, welche in merkwürdiger Weiſe theils an Rubens oder van Dyck, theils an den ſpäteren Rembrandt erinnern, und bei denen von einem Einfluſs Rembrandt's noch keine Rede ſein kann. Das ungewöhnlichſte iſt das des jungen Mädchens im Hofje van Berensteyn zu Haarlem von Frans Hals. Wichtig iſt auch das Bild »Hirten und Hirtinnen« von Pieter Grebber von 1628, »zwiſchen Rubens und Rembrandt, wie weit auch darunter«, nach unſerer vor dem Bilde gemachten Notiz. Bei Grebber's »Eliſa und Naäman«, im Rembrandt'ſchen Colorit der lichten Zeit, kann allerdings, da es von 1637 iſt, ſchon Rembrandt's Vorbild eingewirkt haben.

Was der junge Rembrandt von Rubens wohl geurtheilt hat, den er ja wenigſtens aus vielen Stichen, kannte?

Der ſandige Landrücken Nordbrabants und der Rhein ſchieden damals die freien Holländer und die wieder unterworfenen katholiſchen Brabanter und Vlamländer, als ob eine gewaltige Länderſcheide zwiſchen ihnen läge. Die Abneigung war groſs und tief; der Antwerpner war dem Holländer ein Flunkerer und Groſsthuer, hinter dem nichts ſtecke, bei all' ſeinem halbwelſchen Renommiren und ſeiner Groſsmannsſucht. Brederode's ſpaniſcher Brabanter zeigt uns den damaligen Stammes-Haſs und Spott. Unnatur, Uebertriebenheit, nicht holländiſche Wahrheit — ſo mag damals ſelbſt über Rubens, wenigſtens nach manchen ſeiner Richtungen hin, raiſonnirt worden ſein. So wenig ein Cornelius oder Ingres ſich um einen Delacroix oder Delaroche in ihrer Kunſtrichtung kümmerten, oder ein Boz-Dickens um George Sand, ſo wenig haben eine Reihe bedeutender holländiſcher Meiſter ſich durch die Antwerpner in ihrer Weiſe ſtören laſſen, wenn auch Einzelne, wie Frans Hals, der ihnen allerdings durch Jugendaufenthalt näher ſtand, ihnen wenigſtens das Kecke abſahen nnd damit die Technik freier machten.

Auf eines anderen groſsen Künſtlers Worte hat Rembrandt aber wohl ſeit ſeiner Jugend viel gegeben. In ihm ſteckte das mittelalterliche Weſen von Lucas van Leiden und Albrecht Dürer, die bis zur franzöſirenden Zeit hin dem Holländer auch ohne kunſtgeſchichtliche Reflexionen vertraut blieben. Im Jahr 1622 iſt nun noch Dürer's Lehre von der menſchlichen Proportion zu Arnheim in's Holländiſche überſetzt, und dies Buch hat ſich unter den wenigen Werken, welche Rembrandt's Bücherſammlung bildeten, befunden. In ihm finden ſich die äſthetiſchen Grundſätze Dürer's, welche dem damaligen Holländer aus der Seele geſchrieben waren und denen er künſtleriſch einen Werth beilegen mochte, wie religiös den Grundſätzen Luther's gegen das Papſtthum. Es ſind die in der letzten Zeit wieder ſehr bekannten und oft angeführten Worte von der Nachahmung der Natur. »Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieſer Dinge. Darum ſieh ſie fleiſsig an, richte dich danach und geh' nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daſs du wolleſt meinen, das beſſer von dir ſelbſt zu finden. Denn wahrhaftig ſteckt die Kunſt in der Natur. Wer ſie heraus kann reiſsen, der hat ſie. Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäſs iſt in ſeiner Geſtalt, deſto beſſer dein Werk erſcheint, und dies iſt wahr. Darum nimm dir

nimmer mehr vor, daſs du etwas beſſer mögeſt oder wolleſt machen, denn es Gott in ſeiner erſchaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen iſt kraftlos gegen Gottes Geſchöpf« . . .

Der Jüngling mag das wie ein Glaubensbekenntniſs geleſen haben. Was er für Natur-Wahrheit anſah, das wurde ſein Ideal. Jedes andere ſchien ihm Lüge; wie der Puritaner vor Katholicismus und Heidenthum, ſo hütete ſich der puritaniſch realiſtiſche Künſtler vor der Nachbildung dieſer in der Natur nirgends von ihm geſehenen Ideale. Er hat ſie nicht ſo vollſtändig verworfen, daſs er ſie gar nicht einmal hätte ſehen mögen. Auch der Frömmſte kann heidniſche Bücher leſen und ihre Schönheit bewundern. In ſolcher Weiſe hat Rembrandt auch italieniſche Gemälde und antike Plaſtik geſchätzt und erworben, wie wir aus dem Verzeichniſs ſeiner Sammlungen wiſſen. Doch über ſeine eigene Geiſteswelt gewann ihr Weſen der Schönheit und allſeitigen Klarheit keine Gewalt. Er hatte andere Ziele, denen er alle ſeine Kraft widmete.

Allerdings gab es neben dem wirklichen noch ein ideales Leben, das dem frommen Proteſtanten immer vor Augen ſchweben ſollte, nicht das Leben der Heiligen, wie es mittelalterlich exaltirte Phantaſie ſich ausgedacht hatte, ſondern das der Bibel, als höchſte Wahrheit geltend, und durchgehends ſo einfach dargeſtellt!

Die Erzählungen der Bibel lieſt aber der damalige fromme Chriſt nicht mit hiſtoriſcher oder gar mit archäologiſcher Auffaſſung, ſondern durchaus naiv in unmittelbarer Gleichſetzung mit dem wirklichen Leben ſeiner Tage. Gerade die ſtrengen Calviniſten identificirten ſich mit dem auserleſenen Volke Gottes der Bibel und fühlten ſich ſo unmittelbar Gott gegenüber und dem Satanas, wie jenes Jacob oder Moſes gethan hatten. Der Puritaner knüpft unmittelbar an jene Zeiten wieder an, wirft alles Andere, Dazwiſchenliegende als verderbt, als ungöttlich und unchriſtlich hinaus und betrachtet ſich wieder im baarſten Ernſte und mit ſonſt ſehr groſsem Realismus und dem beſchränkteſten Geſichtskreis in religiöſer Beziehung als Fortſetzer bibliſchen Lebens. Die alten Juden vor Chriſtus' Zeit ſind Helden und Fromme. Danach kommen die erſten Chriſten, jetzt die ſtrengen frommen Proteſtanten, die an die Bibel glauben.

Auch Rembrandt kennt im Groſsen und Ganzen nur die Wirklichkeit und die Bibel für ſeine realen und idealen Darſtellungen. Aber auch die letzteren sind nur dem Vorgange nach durch den bibliſchen Inhalt oder Bezug ideal; ſonſt werden ſie ganz in die Gegenwart übertragen und bekommen keine Spur einer idealen Form, wie ſie die Renaiſſance aus der Schönheit griechiſcher Göttlichkeit wieder heraufgezaubert hatte. Selbſt die gemeine Form der Wirklichkeit wird beliebt; keiner hat es, wie Rembrandt gerade, verſtanden, die Armſeligkeit und Niedrigkeit und die Knechtesgeſtalt zu glorificiren; aber oft wird ſie auch wie in brutaler Verachtung gegen das heidniſche Renaiſſance-Ideal nackt und bloſs in Gemeinheit und Häſslichkeit dargeſtellt.

Demokratiſch, puritaniſch, independentiſtiſch iſt der Geiſt geweſen, in dem Rembrandt erwachſen iſt oder zu dem er in den tiefſten Fragen der Weltanſchauung, um die kein groſser Geiſt ſich hinwegreden kann, neigte.

Nicht, daſs er dabei nicht perſönlich groſses, inneres Selbſtbewuſstſein, ſomit für ſich ariſtokratiſchen Sinn und vornehmere Neigungen beſeſſen und ſich angeeignet hätte. Er war kein kärgliches Leben von Haus aus gewohnt. Er ſah ſicher bei

van Swanenburch vornehme Manieren und Neigungen damaliger Zeit. Auch Jacob Iſaakszoon wird von Italien Sammlungen, Copien u. ſ. w. mitgebracht haben. Einem angeſehenen Hauſe gehörte er an. Daſs für vornehmer geſinnte Künſtler damals der Ruf von Rubens' fürſtlicher Haushaltung und hohen Gewohnheiten nicht ohne Einfluſs blieb, iſt auch anzunehmen. Es ſtimmte das durchaus zu van Mander's Regeln für das Leben eines Künſtlers und lieferte den Beweis für die Möglichkeit, daſs ein nordiſcher Maler auch darin einem Rafael gleichen könne.

Nach drei und ein halb Jahr Lehrzeit, vielleicht alſo mit fünfzehn Jahren, ſoll Rembrandt van Rijn ſelbſtändig für ſich in ſeinem väterlichen Hauſe gearbeitet haben, wenn wir nicht mit Houbraken annehmen wollen, daſs er, gleichſam als Geſelle, etwa bei Pinas noch eine Zeitlang eingetreten iſt. Er habe ſich fortan nur nach der Natur weitergebildet. Heiſst das: nur ſtudirt und für ſich gearbeitet; nichts im Auftrage von anderen Meiſtern übernommen?

Einen Grund, an ſeiner völligen Selbſtändigkeit zu zweifeln, haben wir nicht, ſei es, daſs er zeichnend, radirend oder malend anfangs nur für ſich gelernt oder auch ſchon ſogleich, noch ein Knabe, ſelbſtändige Aufträge übernommen habe.

Auch von Jan Lievens wird daſſelbe wie von Rembrandt berichtet. Ihr Altersgenoſſe, Michiel de Ruiter, hatte auch den Hochbotsmanns-Jungen abſolvirt und diente mit fünfzehn Jahren als Büchſenſchütze in Bergen op Zoom, wohin man in aller Eile gegen Spinola zu Waſſer Verſtärkungen hatte werfen müſſen. »Unter dieſen war de Ruiter, der damals, ſo jung er war, begann, Manns-Löhnung zu beziehen und ſich bei der Belagerung mannhaft betrug. Er kaufte da ein Pferd, deſſen er ſich kühnlich bediente, und womit er in den Ausfällen zu verſchiedenen Malen von den Spaniern Beute machte.« Wenn Michiel de Ruiter als Mann auftrat und als Mann bezahlt wurde mit fünfzehn Jahren, konnte das auch Rembrandt van Rijn.

Houbraken, der übrigens über Rembrandt's Leben ſehr wenig Poſitives weiſs, ihn den einzigen Sohn ſeiner Eltern nennt, gar nichts von ſeinem ſpäteren Bankerott gehört hat u. ſ. w., erzählt, wie der junge Künſtler eifrig und mit groſser Luſt für ſich ſelbſt in ſeiner Eltern Haus gearbeitet habe. Er habe zuweilen Beſuch von Kunſtfreunden bekommen, die ihm endlich gerathen hätten, ein von ihm gemachtes Stück einem Herrn im Haag zu zeigen und zum Kauf anzubieten. Rembrandt ſei zu Fuſs nach dem Haag gegangen — etwa drei holländiſche Wegſtunden — und habe das Bild für hundert Gulden verkauft. Ueberglücklich und nicht gewohnt, ſo viel Geld in ſeinem Beutel zu haben, wollte er auf's Eiligſte nach Hauſe, um ſeine Eltern an ſeinem Glücke theilnehmen zu laſſen. »Zu Fuſs zu gehen, war nun zu gering, mit dem Kanalſchiff zu fahren, zu gemein; ſo ging er auf den Stellwagen ſitzen, der nach Leiden fuhr. Als ſie nun am Haus »den Deil« einen Halt machten und jeder von dem Wagen ſtieg, ſich zu erfriſchen, blieb unſer Rembrandt allein auf dem Wagen bei ſeiner Beute ſitzen, die er nicht allein laſſen mochte. Was geſchieht? Kaum iſt die Krippe weggeſetzt, der Kutſcher kommt gerade mit den übrigen Perſonen zum Wiedereinſteigen, ſo gehen die Pferde durch und laufen mit Rembrandt fort ohne Aufenthalt bis in's Thor von Leiden hinein und bleiben vor ihrem gewohnten Wirthshaus mit dem Wagen ruhig ſtehen, worüber ſich Jeder verwunderte und ihn fragte, wie ſolches zugegangen ſei. Doch er lieſs ſich in kein langes Gerede ein und machte ſich von dem Wagen und mit ſeiner Beute weg zu ſeinen Eltern, höchſt vergnügt, daſs er

ſo für nichts und ohne irgend welche Koſten ſchneller als ſonſt nach Leiden gekommen war. So eröffnete ihm dieſer glänzende Anfang die Ausſicht auf Geldgewinn, und ſein Eifer, in dieſer Weiſe angeſpornt, nahm ſo zu in der Kunſt, daſs er alle Kunſtkenner mit Wohlgefallen erfüllte.«

Hier wird uns alſo ſchon aus ſeiner Jugendzeit eine Erzählung gegeben von ſeinem eigenthümlichen, bis in's Schmutzige gehenden Geiz. Später werden ähnliche Geſchichten wiederholt, wie ſeine Geldgier ſo weit gegangen ſei, daſs ſeine Lehrlinge, um ihn zu foppen, an Stellen auf der Flur oder anderswo, darauf ſein Auge fallen muſste, Stüber und andere (kleine) Münzen gemalt hätten, danach er denn oft vergebens die Hand ausgeſtreckt habe, doch in Verlegenheit darüber ſich niemals etwas davon habe merken laſſen.

Ehe die neueren Forſchungen ergeben hatten, wie vermögend er lange Zeit war und welche groſsen Ausgaben er für ſeine Sammlungen und Liebhabereien machte, haben dieſe Geizgeſchichten dazu geführt, noch verkehrter über ſeinen Charakter zu urtheilen. Die Wahrheit wird ſein, daſs er, allerdings in ſeiner Art ehr- und geldgeizig, von Natur in Vielem ſparſam war, worein renommiſtiſche oder doch nach Auſsen gewandte Naturen eine Haupt-Lebensfreude ſetzen, ohne welche ſie keinen Genuſs finden können, und daſs es ihm nicht darauf ankam, auch an ſich ſelbſt Sparſamkeit und eine gewiſſe Lebens-Rückſichtsloſigkeit zu zeigen, ohne dabei Anſprüche auf ein reich eingerichtetes Haus und Wohlleben und Luxus, was er darunter verſtand, aufzugeben. Wer kennt nicht Menſchen, welche es für eine Sünde halten, auſser dem Hauſe etwas zu verzehren, was ſie für die Hälfte Geld daheim ebenſo gut und beſſer und gemächlicher haben können, wie ſie ſagen, welche den Pfennig anſehen und doch das Beſte und Schönſte beſitzen wollen, und dafür dann keine Summen ſparen, ja prunkvoll und verſchwenderiſch erſcheinen? Dieſer geizige Rembrandt der Houbraken'ſchen Schilderung gab nach bewährtem Zeugniſs für das Blatt des Eulenſpiegel von Lucas von Leiden bis zu achtzig Reichsthaler und in einer öffentlichen Verſteigerung für vierzehn ſchöne Abdrücke deſſelben Meiſters 1400 Gulden.

Für Rembrandt's Eigenthümlichkeit hinſichtlich des Umganges iſt des Weiteren wohl noch auf den Stolz zu weiſen, der ſich in ſo vielen Menſchen, auch ohne daſs ſie Rembrandt's ſind, und gerade in ſogenannten echten bürgerlichen Charakteren zeigt, daſs ſie weder gern mit Leuten umgehen, die ohne weitere Verdienſte ſich durch Geburt oder Stand höher als ſie dünken, noch mit ſolchen, die ſich ihnen gleichſtellen, mit denen ſie aber ſich gemein zu machen keine Luſt haben. Wir werden ſpäter unſern Rembrandt darauf noch anſehen müſſen.

Noch ein Knabe, begann van Rijn Ruhm zu ernten und Geld zu verdienen. Zum allgemeinen damaligen holländiſchen Unabhängigkeitsgefühl — das bis auf den heutigen Tag nicht vergangen iſt, ſich aber in gewöhnlichen Exemplaren oft recht unnütz zu zeigen pflegt — kam in dem friſchen, von genialem Kraftgefühl gehobenen jungen Menſchen, daſs er keine Art Abhängigkeit kennen lernte und von der Geſellenzeit an, ehe noch ſein Bart keimte, auf dem ihm eigenſten Wege Erfolg über Erfolg hatte. So original, ſo wenig zu beeinfluſſen war und blieb er.

Sicher hat er als Knabe gedacht oder geſagt: ich will werden wie Lucas van Leiden. Dorthin lag ſeine Neigung zu ſehen, Formen, Vorwürfe zu ſuchen. Italiener, Antike — gerade dem Knaben wird das als feindlich, heidniſch, katholiſch, mit dem Todfeind, dem katholiſchen Spanien verbunden vorgekommen ſein,

und er hat ſich davon abgewandt mit Verachtung, wie es früher der Deutſche gegen franzöſiſches Weſen that, ſo lange noch die Freiheitskriege nachwirkten.

Er wollte den Miereveldt, Ravesteyn, Cuyp, van de Velde, van de Venne, Frans Hals folgen. Er ſtellte ſich zu den Männern wie Roeland Rogman, Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, P. Molyn u. ſ. w. Er erkannte die Nachfolge Elzheimer's an, der ihm das Herz bewegte in den Stichen von van Goudt und fühlte für Dürer Verſtändniſs. Aber vor Allem will er Holländer ſein. Und ſo wenig ſich ein damaliger holländiſcher Seemann herbeigelaſſen hätte, ſein rund bauchiges, wettertrotzendes Schiff gegen eine venezianiſche oder ſpaniſche Ruder-Galeere einzutauſchen oder darauf Seemannskunſt, oder überhaupt noch von Italienern und Spaniern Seemannskunſt zu lernen, ſo wenig dachte der junge Maler-Simſon daran, ſich zum Schüler der romaniſchen Kunſt zu machen. Sie zu übertreffen, ſie zu beſiegen, ja! nicht ihr ſich unterzuordnen.

Der Leidener Meiſter Joris van Schooten und Andere waren nicht nach Italien gekommen, obwohl ſie Luſt gehabt hätten. Rembrandt hat ſchwerlich nach Italien gewollt. »Wir brauchen die Fremden nicht und wollen ſie nicht« werden er und die jungen Strudelköpfe ſeines Schlags geſagt haben. Er ſelbſt fühlte, daſs er das, was er wolle, nicht in Italien zu ſuchen brauche. Und er kam um ſo weniger dazu, weil er vor Aufträgen bald nicht mehr Zeit hatte, an Reiſejahre zu denken, und ihn bald Niemand, weder daheim, noch anderswo, in dem belehren konnte, worin er der erſte Meiſter war. Es verſteht ſich, daſs der junge Leidener ſehr gut kannte, was in Haarlem, Amſterdam, Utrecht, im Haag, u. ſ. w. in ſeiner Kunſt vor ſich ging.

Der gröſste Meiſter, der, den Antwerpnern in der Freiheit der Pinſelführung folgend, auch die holländiſche Malerei frei machte, war Frans Hals in Haarlem. Doch Rembrandt van Rijn's Sinn und Charakter waren zu anders geartet, als daſs er Frans Hals hätte nachahmen ſollen. Schon die Radirung, welche er von früh an geübt haben muſs, gab ihm in Manchem eine beſondere Richtung. Das flüchtigſt vorüberhuſchende ſeeliſche Leben charakteriſtiſch in Blick, Zucken, Geſte zu erfaſſen und wiederzugeben, das muſste nach Hals jeder holländiſche Meiſter üben und können. Doch ſo die ausplatzende Lebensfriſche und ſinnliche Selbſtvergeſſenheit ſich naiv oder rückſichtslos gebender Charaktere in dem Humor wie Meiſter Frans wiedergeben, das konnte eben nur Einer — Frans Hals ſelbſt. Auch Rembrandt nicht. Dieſer machte Studien darin im Zwinkern, Geſicht-Verziehen u. ſ. w. und hatte eine Zeit lang Luſt, ſelbſt das Gebiet des niedern oder feinern Humors anzubauen, das er danach den Dow, van Oſtade, Terborch u. ſ. w. überlieſs. Doch ſein eigenes elegiſches Pathos lieſs ihn bald davon abſehen, und er folgte ſeinem eignen Sinn, im Ernſt oder in dem mit tiefem Gefühl, ja myſtiſcher Reflexion ſich gern verbindenden Humor.

Er ging von Lucas van Leiden und Dürer aus, gleichſam maleriſchen Calvin's und Luther's. Anatomiſche und farbige Uebertreibung, »Buntheit« des Bildes, unter den Radicalen angeſehen wie Buntheit der Prieſterornate, und kokettes Geiſtreicher- und Nobler-Machen, wie dieſe Radicalen wohl ſehr derb ſagten, überlieſs man den Brüdern an der Schelde. Es galt Alles für Lüge, was nicht in ſolcher Beziehung gemeine Wirklichkeit war. Um zu zeigen, daſs man nicht log, ſagte man lieber die Wahrheit plump. In Holland war das Volk König, und dies war weder kokett, noch modiſch. Der damalige deutſche Stamm in der von

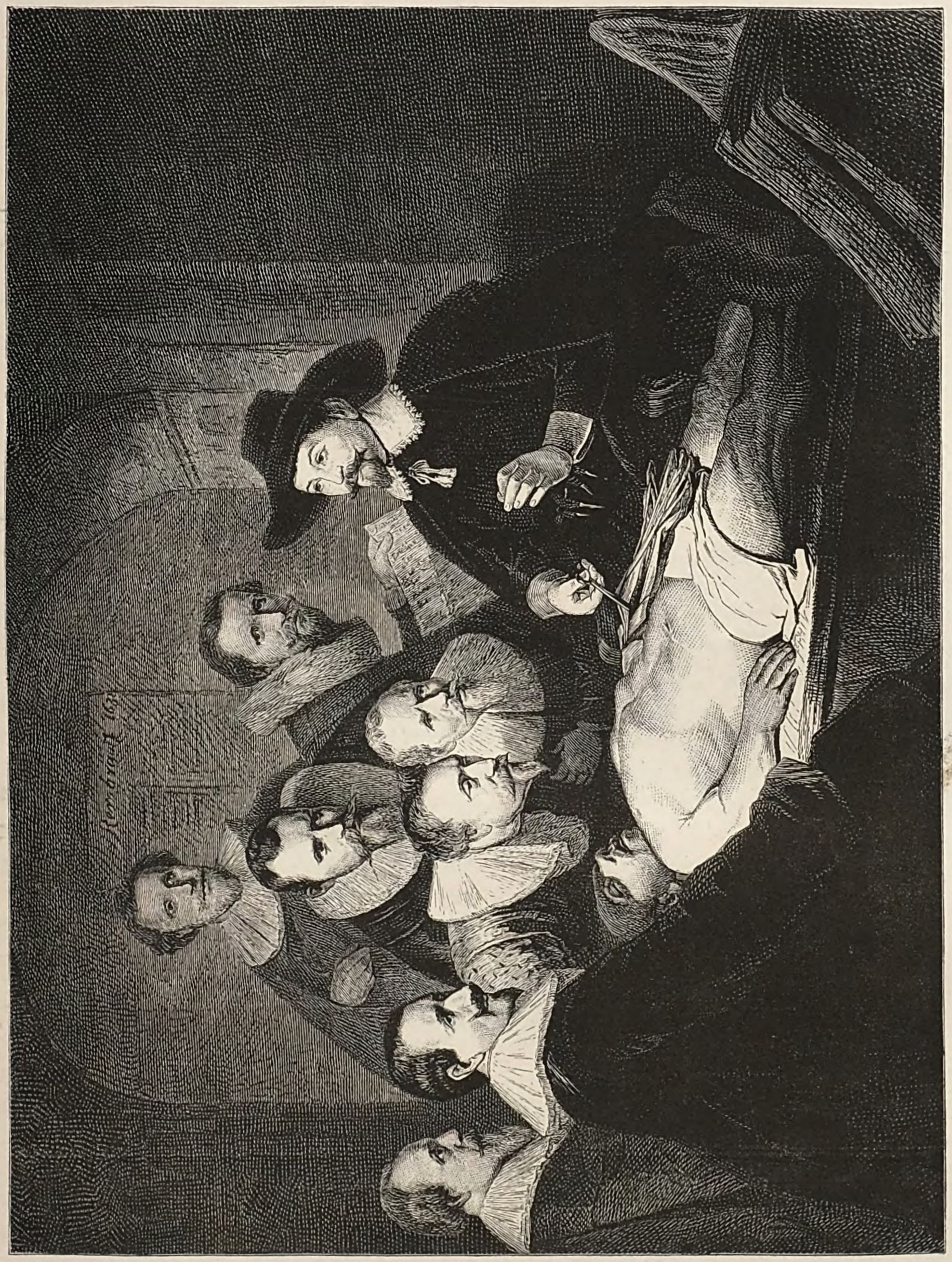
Humanismus und Renaiſſance noch nicht bearbeiteten mittleren Schichte hatte überhaupt noch keine Ahnung von dem Idealen, worauf wir Alles ſo leicht zu beziehen gewohnt ſind, danach die Formen zu mindern und zu mehren und danach ganz anders zu ſchauen.

Es hatte dafür in Holland eine Schule gegeben, und noch lebten berühmte Vertreter, aber jetzt war man gegen sie in hellſter Reaction. Natur! war das Loſungswort, nicht: Michelangelo oder Rafael!

Rembrandt wurde ein Führer der neuen Partei. Er brachte das Neue, was gefehlt hatte, um ſiegreich gegen alles Andere zu beſtehen und unmittelbar neben einem Rubens der Kunſt nun noch neue Bahnen zu brechen. Wie ein König und ein Fürſt ſtanden Rubens und van Dyck da, reich, prächtig, Vornehmheit in jeder Bewegung. Wie ein Cromwell trat Rembrandt ihnen zur Seite oder gegenüber. Rubens ein Herrſcher der Farben und des Lichts, das er ausgoſs; Rembrandt ein Herrſcher über alle Mächte der lichten Dämmerungen, des Dunkels und des Lichtes, welches er, wie in ein Bündel zuſammengefaſst, in nie gekannter Concentration auf die Leinwand zu werfen und es wieder in dem verſchwindendſten Strahl vor dem letzten Verzittern noch zu halten wuſste. Seine Radirnadel und ſein Pinſel übten Wunder, andere, doch darum nicht geringere Wunder, als die von Rubens.

Van Rijn's Erfolge waren von Anfang an durchſchlagend. Seiner ſich erhebenden Kunſt fehlte es nicht an Kennern, Förderern und Enthuſiaſten. Das früheſte von ihm bekannte und anerkannte Bild, »Paulus im Gefängniſs« — in Stuttgart — trägt Namen und die Jahreszahl 1627. Das Unterzeichnen eines Bildes mit Namen war in jener Zeit die Selbſtändigkeits-Proclamation, das Meiſterzeichen. Aus dem nächſten Jahre ſtammen zwei kleine Radirungen, Portraits ſeiner Mutter, noch in höchſter Sorgfalt, aber meiſterlich in Feinheit und realiſtiſcher Charakteriſtik, und ein Gemälde »Simſon und Delila« im königlichen Schloſſe zu Berlin. Im ſelben Jahre nahm er auch ſchon einen Lehrling an; der 21 jährige den 15 jährigen Gerhard Dow, der ſeit dem neunten Jahre bei dem Graveur Dolendo und danach bei dem Glasmaler Kouwenhorn gelernt hatte und nun bei Rembrandt ſeine letzte Ausbildung ſuchte. Der Feinmalerei entſprach beſonders das Radirfach. Diese frühe Annahme eines Schülers weiſt uns darauf, daſs wir bei van Rijn auch frühzeitig Atelier-Bilder, woran die Schüler geholfen hatten, anzunehmen haben.

Vom Jahre 1630 ſtammt der h. Hieronymus in einer Grotte, 1631 von van Vliet, Rembrandt's Schüler radirt. Es iſt das Bild aus der früheren Suermondt'ſchen Sammlung zu Berlin: der Heilige, ein Crucifix haltend, kniet vor einem offenen groſsen Buche; neben ihm allerlei Geräthe, das ihn charakteriſirt; rechts der liegende Löwe. (Das Bild, welches Verfaſſer dieſes Aufſatzes nicht geſehen hat, iſt bis zu ſeiner Aufnahme in's Berliner Muſeum für echt erklärt worden. Dr. Julius Meyer und Dr. Wilh. Bode beanſtanden es; es heiſst zu flau in Färbung und Ton, um das Bild auch nur der früheren Zeit des Meiſters zuzuſchreiben, und halten ſie es für eine der nicht ſeltenen alten Copieen nach dem jetzt verſchollenen Original. — Wir machen auch hier wieder von vorn herein auf dies Kreuz der Kunſtkennerſchaft aufmerkſam, daſs ſich ſo oft, wie es auch bei den Objecten nicht anders ſein kann, die craſſeſten Urtheile über Echtheit oder Unechtheit engegentreten.)



Anatomische Vorlesung des Doctors Tulp. Museum im Haag.

So bekam Rembrandt, mit Houbraken zu reden, alle Hände voll zu thun. Und weil er danach, ſo um's Malen von Bildniſſen als andern Bildern, oft nach Amſterdam hinüber gehen muſste, fand er für gut, da dieſe Stadt ihm ganz beſonders für ſein Emporkommen günſtig zu ſein ſchien, dahin überzuſiedeln, was ungefähr um das Jahr 1630 geſchah. Amſterdam war damals die an Reichthum und Bedeutung zunehmende Welthandelsſtadt. Es hatte Antwerpens Stelle eingenommen. Durch Pieter Corneliszoon Hooft, Jooſt van den Vondel, Coster u. A. war es auch das Centrum der neuen holländiſchen Literatur.

Schlimm nur, daſs Hollands gröſste Männer in Poeſie und Malerei ſich in ihren Zielen nicht begegneten, ſondern auseinander gingen. Die Poeſie fand in der claſſiſchen Literatur ihr Vorbild. Zwiſchen Vondel und Rembrandt van Rijn ergaben ſich nach Charakter und Anſchauung zu groſse Widerſprüche, als daſs die beiden Männer hätten Freunde werden und gegenſeitig auf einander gute Wirkung üben können. Seit Vondel's Uebertritt zum Katholicismus 1639 iſt die Abneigung zwiſchen ihnen wohl noch ſchärfer hervorgetreten. Dem Weſen des Einen lief das des Andern in zu Vielem diametral entgegen, und Rembrandt van Rijn war nicht der Mann, am wenigſten mit zunehmenden Jahren, auch nur ein Jota von ſeinem eignen Weſen zu opfern und den Gegnern ſeiner Lebens- und Kunſt-Anſchauung — denn beides fiel für ihn und fällt für jeden bedeutenden Mann zuſammen — irgend ein Zugeſtändniſs zu machen; im Gegentheil.

Vor der Hand war Rembrandt's Stern im Steigen und Alles ſeines Ruhmes voll. Er miethete ſich auf der Blumengracht ein und nahm Schüler an. Einer der erſten in Amſterdam war der 1610 in Delft geborene Jan George van Vliet, am meiſten bekannt durch ſeine Kupferſtiche. Gleich zu Anfang wird auch Ferdinand Bol zu ihm gegangen ſein. Doch Beide mehr im Geſellen- als im Lehrlingsverhältniſs, um es zünftig zu bezeichnen. (Herr Scheltema, deſſen Nachforſchungen wir ſo viel zu danken haben, hat vermuthet, daſs Rembrandt bis zu ſeiner Hochzeit bei Laſtman gewohnt habe. Er hätte dann als deſſen Gehilfe gearbeitet, denn von einem Lehrverhältniſs konnte doch jetzt keine Rede mehr ſein.)

Aus der Zeit dieſes erſten Aufenthaltes erzählt Houbraken die, wenigſtens ſehr charakteriſtiſch erfundene oder zugeſtutzte Anekdote, daſs einer ſeiner Schüler in dem Verſchlag, welchen jeder zum Behuf ſeiner Studien bekam, ſich wie das Modell nackt ausgezogen habe. Die anderen Schüler belauſchten das Paar durch die Ritzen des Verſchlages. Rembrandt kam dazu und hörte, wie der ſinnliche Miſſethäter ſagte: Nun iſt's gerade, als ob wir Adam und Eva im Paradieſe wären, denn wir ſind auch Beide nackt. Der Meiſter klopfte mit ſeinem Malſtock an die Thür und rief: Weil ihr nackt ſeid, müſst ihr aus dem Paradieſe heraus. Die Erſchrockenen muſsten öffnen und mit Schlägen trieb er ſie hinaus, ſo daſs ſie kaum Zeit hatten, auf den Treppen noch ihre Kleider ſo weit überzuwerfen, um nicht nackt auf die Straſse zu kommen. Campo Weyerman hat dieſe Geſchichte durch einen Auszug aus einem entſprechenden Gedichte noch zu verſchönern geſucht. Die Verſe enden geſchmackvoll:

»Und daſs die Wolluſt auf 'ner Kutſch voll Roſen prahlte.«

1631 war Rembrandt's erſtes hochberühmtes Bild: »Simeon im Tempel« fertig. Ein ergreifend ſeltſames Werk; eine Phantaſie, erhaben wie der unabſehbare Tempelraum und unergründlich wie deſſen Schattentiefen. Dunkel und my-

ſtiſches Halbdunkel erfüllt die in Säulenhallen und Wölbungen gruppirten Räume, auftauchend aus der Dämmerung durch das hoch einfallende geiſterhaft Alles belebende Licht. Ueber eine mächtige Treppe hinweg — eine Jacobsleiter dieſes Himmeltempels — ſieht man tiefer hinab und hinauf. Der Mittelpunkt der Darſtellung iſt eine Gruppe von ſieben Perſonen, von dem tiefen glühenden Lichtglanze umfloſſen, wie ihn nur Rembrandt malen konnte. Simeon liegt auf den Knieen — groſsartig im Ausdruck mit ſo wenigen Mitteln des Punkts im Auge und des geöffneten Mundes — eine gloria in excelsis, dieſer greiſe Mann: »Herr, nun läſſeſt Du Deinen Diener in Frieden fahren, wie Du geſagt haſt; denn meine Augen haben Deinen Heiland geſehen!« Er hält, inbrünſtig nach Oben ſchauend, das eingewindelte Kind in den Armen. Um Kopf und nackte Schultern des Jeſuskindchens fluthet das Licht. Als ob es ſich ſelber voll Inbrunſt hinzudränge, um Theil zu haben an der göttlichen Seligkeit! möchte man hier und bei andern derartigen, in ihrer Poeſie nicht auszuſchildernden Werken des Meiſters ſagen. Denn Licht und Luft werden unter ſeinem Zauberſtab wie Weſen voll Geiſt, voll Jauchzen, Prunk, ſtiller Seligkeit, Bangen, Furcht, Trauer, Todesgrauen und -Zucken. »Ein Licht, zu erleuchten die Heiden und zum Preis Deines Volkes Iſrael«. Rembrandt konnte das malen. Wer konnt' es ſo?

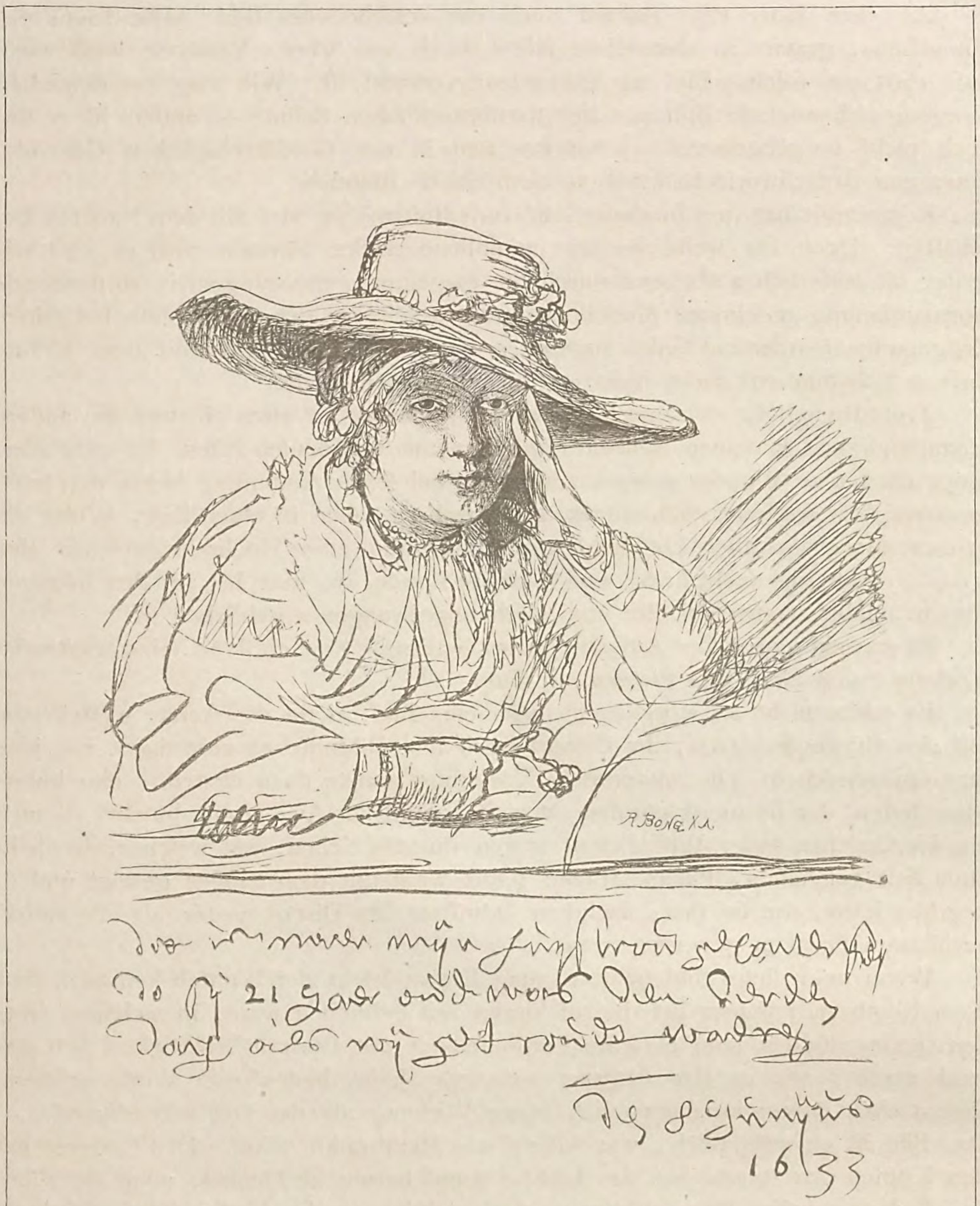
Die Jungfrau liegt auf den Knieen und preſst die Hände gegen ihren Buſen. Ihr tönen ja die Worte: Und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen; ebenſo Joſeph, der zwei Opfertauben hält. Zur Linken, Simeon gegenüber, ſteht eine hohe imponirende Geſtalt, faſt ganz vom Rücken aus geſehen, mit langem Mantel und Schleier und ſegnend erhobener Hand. Es iſt wohl kein Prieſter, wie die gewöhnliche Angabe iſt, ſondern Herr Bernh. de Poorter wird Recht haben: es iſt Hanna, trotz der gewaltigen Figur und Haltung. »Und war eine Wittwe von 84 Jahren, die kam nimmer vom Tempel, dienete Gott mit Faſten und Beten Tag und Nacht. Dieſelbe trat auch hinzu zu derſelbigen Stunde und preiſete den Herrn und redete von ihm zu Allen, die auf die Erlöſung von Jeruſalem warteten.« Zwei Juden ſchauen aufmerkſam ungläubig zu. Gruppen beleben verſchiedene Räume des Tempels. Eine Menſchenmenge bewegt ſich auf der Treppe, in deren abſchlieſsendem hohen Chor der Hoheprieſter ein Paar einſegnet.

Das Bild (0,73 : 0,48) iſt mit der »Anatomie« eine Hauptzierde des Muſeums im Haag. Seine Behandlung erinnert an den in der Jugend ſo ſorgſam fein die Nadel führenden Radirer.

Alles, was von Elzheimer bis Laſtman errungen war, war hier von dem jungen Künſtler in Phantaſie und Effect erreicht, beziehungsweiſe überboten.

»Simeon im Tempel«, die »Beſchneidung«, »Chriſtus mit den Lehrern« zeigen in Radirungen von 1630 in welcher Weiſe van Rijn ſeinen Stoff durcharbeitet hat. Auſserdem hat er damals eine Reihe von Bettlerſtudien radirt, als ob er ſich auf Oſtade's Fach verlegen wollte; und dazu ſich ſelber mit verſchiedenen Grimaſſen — die Anfangsſerie von den in der einen Beziehung bis zum Ueberdruſs gemachten Studien, in denen er ſich ſelbſt Modell ſaſs. Die Grimaſſen haben nicht die naive Kraft von Frans Hals.

Vosmaer lieſt auch auf dem Bilde der Suſanne (oder Bathſeba) im Haag: 1631; vielleicht iſt aber zu leſen 1637 (wie durch Aehnlichkeit mit Saskia noch mehr bewieſen würde). Selbſt für das ſpätere Jahr iſt die Behandlung doch noch abſonderlich.



Saskia's Bildniſs. Silberſtiftzeichnung im Kupferſtichkabinet zu Berlin.

dit is naer mijn huijsvrouw geconterfeit
do sij 21 jaer oud was den derden
dach als wij getroudt waeren
de 8⁰. junijus
1633.*)

*) Es liegt zwiſchen dieſer Datirung und der Angabe des Eheregiſter-Buches von Amſterdam, welches die Hochzeit auf den 22. Jan. 1634 feſtſetzt, ein bisher unerklärter Widerſpruch. Vergl. S. 24.

Aus dem Jahre 1631 ſtammt auch ein verſchollenes Bild: »Die Taufe des Eunuchen«, gravirt in demſelben Jahre durch van Vliet. Vosmaer weiſt nach, daſs 1665 ein ſolches Bild in Amſterdam verkauft iſt. Wie mag das denſelben Vorgang behandelnde Bild aus der Rembrandt'ſchen Schule — anders iſt es uns auch nicht vorgekommen —, welches ſich in der Groſsherzoglichen Gemäldeſammlung zu Schwerin befindet, zu dem Stiche ſtimmen?

Rembrandt hat ſich in dieſer Zeit verhältniſsmäſsig viel mit dem Nackten beſchäftigt. Doch für weibliche wie männliche nackte Formen wird er jetzt wie ſpäter oft widerlich abſtoſsend durch die manchmal geradezu gemein zu nennende Formauffaſſung unſchöner Modelle, durch welche er ſich auch ſchon bei ſeinen Zeitgenoſſen verdienten Tadel zugezogen hat — allerdings nur mit dem Erfolg, daſs er ſich nun erſt recht nicht an ſolches Urtheil kehrte.

Trotz Breughel's »Vlaamsche ſpreekwoorden« hat er auch ein und die andere Unanſtändigkeit in ſeinen radirten Figürchen mit unterlaufen laſſen. Es wäre allerdings ein halbes Wunder geweſen, wenn er bei ſeiner Auffaſſung hierin den jetztgewöhnlichen Anſtand vollkommen hätte wahren ſollen in einer Zeit, in der ein groſser Maler in aller Unſchuld einer Prinzeſſin zum Hochzeitsgeſchenk eine p..... Kuh zugedacht hatte, und in einem Lande, wo man bis auf den heutigen Tag in ſolchen Natürlichkeiten italieniſch ungezwungener geblieben iſt.

Es war ein glorreicher Aufgang ſeines Geſtirns. 1632 entſtand ſeine Anatomie-Vorleſung von Dr. Claes Pieterszoon Tulp.

Es fehlte nicht an Vorgängern für dieſes Bild, denn die Aerzte wetteiferten mit den Bürger-Schützen, ihr Colleg durch ihre Bildniſſe zu verewigen, wie jene ihre Officiersſchaft. Die anatomiſche Vorleſung muſste dazu dienen — eine kühne Idee deſſen, der ſie zuerſt empfing, vorſchlug und zur Ausführung brachte — auch ein Merkzeichen freier Wiſſenſchaft gegen dumpfe Scheu, auf welches, wenn in alter Zeit geſchehen, Pallas Athene ſelbſt wohl mit dem Finger gezeigt und es begrüſst hätte, wie ſie that, nachdem Odyſſeus den Discus weiter als alle ruderberühmten Phäaken geworfen hatte.

Wenn man dieſes Bild ſieht, ſo mag Einem leicht der Wunſch kommen, daſs doch Rembrandt immer bei dieſem klaren Stil geblieben wäre, in welchem trotz des Geſammtbildes jede einzelne Perſönlichkeit mit Portrait-Wichtigkeit ſich geltend macht, wie es der Auftrag verlangt. Jedes bedeutende Werk erſcheint Einem eben immer im Augenblick ſeiner Wirkung als das voll befriedigende. — Das Bild iſt eigenthümlich, wie Alles, was Rembrandt ſchuf. Der Cadaver mit den Köpfen der Aerzte hat das Licht. Rund herum iſt Dunkel; auch die Füſse des Todten, deſſen Beine übrigens doch ſeltſam in der Verkürzung erſcheinen, ſtrecken ſich bis in's Dunkel. Das Weiſs des nackten Cadavers iſt merkwürdig. Die Köpfe des Vortragenden und ſeiner Hörer ſind ganz Leben. Sie erinnern an die van Dyckiſch-Haarlemſche Verſchmelzung und ſind ſehr fein und ſorgſam ausgeführt.

Das Bild (M. 1,66 zu 2,175, Halb-Figuren in natürlicher Gröſse) wurde von Rembrandt's Gönner, dem Profeſſor Tulp, der Gilde geſchenkt und im Theatrum anatomicum der alten Sint Antonie Waag zu Amſterdam aufgehängt. 1828 wurde es zum Beſten des Witwen-Fonds der Chirurgen für 32,000 Gulden an den König Wilhelm I. verkauft und ſchmückt jetzt das Muſeum im Haag.

Auch das ſogenannte »Portrait eines Jünglings im Haag« (dem Rembrandt'-

ſchen Portrait auf einer Radirung von 1630 entſprechend, von Valentin Green 1775 als Prinz Rupert geſtochen — ſiehe Vosmaer, Rembrandt S. 419 und Catalog des Haager Muſeums) erinnert uns in der Haltung und Anlage an van Dyck, obwohl dann Rembrandtiſcher Ton darüber gegoſſen iſt. Rein Rembrandtiſch iſt das prachtvolle Bildniſs »Rembrandt als Officier« von 1634 daſelbſt.

Möglicherweiſe hat der junge Künſtler ſelbſt eine Zeit lang geſchwankt, wie weit er ſich der klaren, nicht in Licht- und Schattenſpiel einen beſondern Effect ſuchenden Weiſe van Dyck's für das Bildniſs ergeben ſollte.

Doch ſeine eigenthümliche Begabung wies ihn ſtets ſeinen eigenen Weg. Wie ein Muſiker mit neuen Harmonien alle ſeine Melodien in jene taucht und ſelbſt die Melodie vernachläſsigt, weil er neues Leben in neuen Zuſammenklängen zu verkünden hat, daraus neue Empfindungen ſprechen, ſo damals Rembrandt in Bezug auf Licht und Farbe im Verdämmern bis in's Dunkel.

Nicht als ob wir nun im Einzelnen Alles ſchön, groſs, prachtvoll oder auch nur künſtleriſch berechtigt nennen wollten. Es laufen genug Launen mit unter. Das Licht wird gequält, wie es der Naturforſcher quält, um die Wirkungen und Geheimniſſe zu entdecken, oder wie Michelangelo die Körper in Stellungen zwängt, um ihre Anatomie in ungewohnter Weiſe zu zeigen. Und kommt es dieſem nicht darauf an, auch einen Hals länger oder die Arme mächtiger zu machen, ſo macht ſich auch Rembrandt keinen Skrupel, einen Lichteffect zu übertreiben, wenn er dadurch ſeine Intention erfüllt. Wenn dann die Weiſen kamen, welche von ihm erſt dieſen Generalbaſs der Licht- und Farbentöne gelernt hatten und kritiſirten, daſs er ohne Unterſchied die Gluth des Reflexes in die Schatten gebracht habe, als ob da Feuer d'rin wäre, nur des Effectes willen, und daſs er als Autodidact ohne feſten Grund von Vorbildern und Regeln ſeinem eignen Kopfe folge — er lieſs ſolche Kritiker ſich ärgern und that gerade weiter, was er mochte, vertrauend dem Gott in der eigenen Bruſt und nur begierig, ſein Abſehen zu erreichen und neue Schwierigkeiten ſich zu ſtellen und zu löſen.

Für manche Bilder muſs man, um ſie zu verſtehen, die Atelier-Licht-Exercizien mit geöffneten oder bis zur Spalte geſchloſſenen, hohen und niederen Luken kennen, zu denen dann die Modellſtellung möglichſt raffinirt ausgetüftelt wird. Sehr beliebt war damals z. B. ein hoher Licht-Einfall, der nicht unmittelbar das Geſicht der zu portraitirenden, etwa mit einem groſsen ſchattenden Hut bedeckten Perſon trifft, ſondern mittelbar vom Boden und den tieferen Partien her reflectirt, als heller Reflex das ſonſt in's halbe Licht emporragende Geſicht, gegen den dunklen Hut ſtoſsend, überlichtet. Es ergiebt das ein eigenthümliches Umfluthen von geheimniſsvollem Licht, von dem man nicht weiſs, woher es kommt — weil der Maler ſeine Lichtquelle des Fenſters nicht mitmalt — und welches doch richtig erſcheint, trotzdem es ſo ungewöhnlich iſt.

Rembrandt hat ungewöhnliche Beleuchtungen gerne verwandt. Hat ein anderer Meiſter ſie ähnlich gewählt, ſo findet man das dann Rembrandtiſch. So z. B. zeigt das Bild »Regenten des St. Eliſabeth-Krankenhauſes« von Frans Hals von 1641 dadurch Anklang an Rembrandt, daſs in dem geſchloſſenen Zimmer das Licht des Fenſters auf die Figuren 2, 3 und 4 (von links) ſo fällt, wie es der jüngere Meiſter anzubringen liebte. Wir glauben, daſs hier nicht Nachahmung vorliegt, ſondern Hals nach der Wirklichkeit, wie ſie die Zimmerbeleuchtung ergab, ſein Bild malte.

Im Jahre 1632 ſtarb zu Leiden Rembrandt's Vater, Harmen van Rjin. Er hatte den Ruhm ſeines Sohnes noch erlebt. Sein Bildniſs vermuthet Dr. Straeter in einer Radirung, auf welcher er 1631 ſtatt 1651 lieſt; auf einem Abdruck ſei die 3 deutlich zu erkennen. Vater und Sohn hätten ſich danach ſehr ähnlich geſehen, nur daſs der Vater noch etwas dicker und ſchwerfälliger erſchiene, als wir für gewöhnlich den Sohn kennen.

Als Schüler kamen jetzt Govaert Flinck aus Kleve, Jacob Backer, de Weth und Willem de Poorter. Heiliges und Profanes wechſelte damals geſtaltenvoll in der Phantaſie des jungen Künſtlers, der durch ſeine Gemälde wie durch die Radirungen die Kunſtkennerſchaft in Aufregung verſetzte und in Athem hielt. »Man muſste ihn bitten und Geld dazu geben« — wann hat dies Wort Houbraken's wohl mehr gepaſst als in der glänzenden Jugend-Epoche! Als ein Phänomen hatte er ſich in Amſterdam gezeigt. Werk auf Werk erhöhte ſeinen Ruf und ſein Vermögen. Er lernte in der Familie des verſtorbenen Raths und Bürgermeiſters Dr. jur. Rombert Ulenburgh von Leeuwarden deſſen Tochter Saskia kennen. Im Jahre 1634 am 10. Juni heiſst es im Puiboek der Stadt Amſterdam: »Rembrandt Hermansz. van Rijn, von Leiden, alt 26 Jahre, wohnend auf der Breedstraat, wies vor ſeiner Mutter Conſens ſeinerſeits und Saskia Vuylenburg von Leeuwarden .. ihrerſeits.« Die Hochzeit iſt in het Bilt in Friesland gefeiert. »Am 22. Juni 1634 — beſagt das Eheregiſter-Buch — ſind in Ehe getreten Rembrant Hermans van Ryn, zu Amſterdam wohnend und Saskia van Ulenborgh, jetzt zu Franecker wohnhaft.« (Wir geben die Namen nach den Regiſtern, damit man die damalige Willkür bei der Schreibung ſehe). Van Rijn trat dadurch in eine angeſehene Familie ein. Sein im Jahre 1624 verſtorbener Schwiegervater war 1584 frieſiſcher Abgeordneter bei dem Prinzen Wilhelm I. zu Delft geweſen; auf dringendes Anhalten des Fürſten hatte er am 10. Juli deſſen Einladung, im häuslichen Kreiſe mit ihm zu eſſen, angenommen, und war dadurch Zeuge der Ermordung Wilhelms durch Balthazar Gerards geworden, worüber er an den Magiſtrat der Stadt Leeuwarden berichtete. Zwei Schwäger van Rijn's waren Juriſten; einer diente im Heer; die fünf Schwägerinnen waren alle gut verheirathet; eine an den Franecker Profeſſor Maccovius, eine an den Commiſſär Franz Copal; eine Couſine von Saskia hatte den Geiſtlichen Jan Cornelius Sylvius zum Mann. Ein Paar Vettern hatten ſich in Amſterdam, der eine als Maler, der andere als Kunſthändler niedergelaſſen.

Saskia hatte Vermögen, und ihr Mann verdiente viel. In der neuen Wohnung in der Breedſtraat begann, nach Allem zu urtheilen, ein ſo fleiſsiges wie fröhliches Treiben. Glückliche Jahre kamen mit der jungen Frieſin für den erſten Maler Hollands, den jungen Meiſter, deſſen Haus, wie das des groſsen Antwerpner Heroen zu wachſen ſchien. Nur ein Schmerz wiederholte ſich für das junge Ehepaar: Drei Kinder ſtarben nach einander; erſt das vierte, ein Sohn, Titus genannt, 1641 geboren, blieb am Leben. Ihn ſollte die Mutter nicht erwachſen ſehen.

Rembrandt ſcheint ſein Haus damals zu einem Schmuckkäſtchen gemacht zu haben. An Kunſtwerken, Prachtſtücken und Curioſitäten kaufte er zuſammen, was ſchön war und ihm gefiel und zu haben war. Für ſchöne und ſeltene Kupferſtiche ſah er kein Geld an. Er zahlte für einzelne Blätter auſserordentliche Preiſe, wie ſeine Schüler berichtet haben. Prachtvolle Kleider, reiches

Die Kreuzabnahme. Nach einer Radirung Rembrandt's.

Geſchmeide, Waffen u. ſ. w. brauchte er für ſeine Bilder. Sein Auge erfreute ſich an dem milden Glanz von Sammet und Pelzwerk, an der heiſsen Pracht von Seide und dem Blitzen von Gold und Edelgeſtein durch die Dämmerung. Er und ſeine Saskia ſpielten in ſolchen Verkleidungen und Verzierungen ſeine Bilder-Perſonen, und jeder Scherz- oder Würde-Aufzug wurde unter ſeinem Pinſel zu Bild und zu Gold, und muſste ihre Schätze vergröſsern.

Was iſt in dieſen glücklichen Jahren von dem groſsen jungen Künſtler Alles geſchaffen! Ein groſser Maler, der Neues bringt, lehrt Neues ſehen, wofür die Welt bis dahin ſehend ſtumpf war. Man ſieht erſt, was man weiſs, in der Natur. Man lernt erſt durch das, was durch einen Menſchengeiſt hindurchgegangen und zurechtgelegt und gedeutet iſt durch ſein Neuſchaffen, wenn man nicht ſelbſt ein Entdecker iſt. Rembrandt hat damals mächtig gewirkt auf die Künſtler neben ihm und auf ſein Volk und ſomit auf Alles, was davon erregt und bewegt worden iſt.

Herrliche Portraits folgten bis zum Jahr 1634 der Anatomie; 1633 kam die Fortſetzung von Simeon im Tempel: die Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzabnahme, das Schifflein St. Peters, der Schiffsbauer und ſeine Frau, die Saskia in Kaſſel (1734 verkauft zu 270 fl. an M. de Reuver, deſſen Gemäldeſammlung um 40,000 fl. an den Fürſten von Heſſen-Caſſel kam), 1634 Artemiſia (eine ſich ſchmückende Frau aus der Bibel?) und eine Reihe anderer Bilder, Porträts von ſich, Saskia u. ſ. w. Von Radirungen erſchien die groſse Auferweckung des Lazarus, die Grablegung, der Rattengifthändler, die Flucht nach Egypten, der gute Samariter, die Kreuzabnahme, das Glücksſchiff, Rembrandt mit der Schärpe, mit dem Säbel, Joſeph und Potiphars Frau, die Verkündigung an die Hirten, die Pilger in Emmaus, ein paar Landſchaften u. ſ. w. u. ſ. w.

Die Bilder aus Chriſtus Leben ſetzten die mit Simeon begonnene Meſſiade fort. Prinz Friedrich Heinrich beſtellte ſich die Fortſetzung des Simeon. Groſs und weit ward beſonders die Wirkung der Kupferſtiche. Die katholiſchen Meiſter wirkten gewaltig mit ihrer den Himmel öffnenden Phantaſie; man ſah in die Glorie des himmliſchen Hofſtaats durch die Heiligenſchaaren und Engelſchaaren empor zu dem myſtiſch-verſchwimmenden Glanz des Allerheiligſten. Van Rijn ſteht dem gegenüber als Proteſtant. Nur wo die Bibel es ihm vorſchreibt, läſst er das Ueberirdiſche erſcheinen. Und doch weiſs er nun im Irdiſchen das Ueberirdiſche zu zeigen. Seine Phantaſie offenbart ſich ſo mächtig auch in einer Grabeshalle, wie die Jooſt van den Vondels in Himmel und Hölle. Im Lucifer, dem groſsartigen Werke ſeines dichteriſchen Zeit- und Stadt-Genoſſen, des Krämers in der Warmoeſtraat, kämpfen Engel und Teufel. Rembrandt kämpft mit Licht und Dunkel, als ob er wie die Parſen darin Gutes und Böſes und alle Widerſprüche des Lebens finden, ſich bekämpfen laſſen und löſen könne. In Simeon war das Licht: erleuchtender Strahl, der in die Dämmerung fällt und Entzückung, Segnung, Siegesverſprechen. Das Licht, das auf gebrochene Augen blickt, welches die Verzweiflung zeigt, welches als Hoffnungsſchimmer über den dunklen Meereswogen leuchtet, welches das Dunkel des Todes ſchlägt, welches in unheimlicher Gluth droht, als ob des jüngſten Tages Gluthlohe kommen wolle, die Welt und die Nacht der Sünde zu verzehren — alles das weiſs Rembrandt wie kein Anderer zeichnend oder malend zu geſtalten, ohne je von ſeinen ſonſtigen Principien hinſichtlich der Darſtellung des Lebens nach deſſen Gewöhnlichkeit oder ſogenannter Wirklichkeit zu laſſen.

Die Auferweckung des Lazarus und die Hirtenverkündigung genügen dies zu zeigen. Lazarus' Grab iſt in einer weiten Halle. Viel Volks iſt zugegen, wie die Bibel angiebt. Der Todtenerwecker ſteht hoch, königlich groſs da. Ein Wille geht durch den »Ergrimmten im Geiſt«, der den Arm beſchwörend hebt, ſicher, unabwendbar, daſs der Tod nicht widerſtehen kann und weicht aus den verglaſten Augen, aus den im Krampf geſchloſſenen Zügen, den ſchon in Leichenverweſung verfallenden Gliedern — »Lazarus komm heraus!« Es iſt aber nicht blos eine Auferweckung, ſondern der Künſtler hat ſich die Worte: »Hab ich Dir nicht geſagt, ſo Du glauben würdeſt, Du ſollteſt die Herrlichkeit Gottes ſehen?« noch beſonders zurechtgelegt. Die Herrlichkeit ſpricht aus Chriſtus, kämpft im Licht, welches das Dunkel beſiegt, wie vor dem Heiland die Schrecken des Todes von dem ſeit vier Tagen Geſtorbenen weichen, Sekunde um Sekunde, ſo lange ſein Arm erhoben iſt. Vosmaer bemerkt richtig: Chriſtus ſtehe da wie der Prieſter im Simeon, d. h. wie die Prophetin Hanna. Nirgends hat Rembrandt mehr erhabenen Adel der Renaiſſance gezeigt, als in dieſer Figur. (Und nirgends mag man mehr über eine gebrochene Linie ſtaunen, daſs ſie das edle Geſicht dieſes Chriſtus ergeben kann!) Seltſame Wirkung! Seit Maſaccio den Paulus ſo gebildet, iſt Jeder, der auch nur die Abbildung ſah, auch ein Rafael und Rembrandt, von dieſer einfachen Figur des von uns abgewandt daſtehenden Paulus ergriffen geweſen. Sicher hat ſich auch Rembrandt's Phantaſie daran entzündet. Aber aus dem Tröſter wurde der Todtenerwecker mit dem beſchwörend höher gehaltenen Arm.

Das Lazarusbild iſt ein Rembrandtiſches Gegenſtück des durch Chriſtus in den Leichnam zurückkehrenden Lebens gegen den Adam Michelangelo's, der zeigt, wie in den von Gott gebildeten mächtigen ſchönen Körper nun Gott das Leben und die Seele überſtrömen läſst.

In der Verkündigung der Hirten hat Rembrandt auf einer Platte, lang wie eine Hand, geleiſtet, wozu Andere eine Domkuppel gebraucht haben, die Phantaſie ins Ueberirdiſch-Unendliche zu führen. Es iſt Nacht; weite bergige, waldige Gegend; in der Ferne gewahrt man undeutlich gegen den Nachthimmel eine Stadt. Es iſt Bethlehem. Hirten haben mit ihren Herden ſich gelagert. »Des Herrn Engel trat zu ihnen und die Klarheit des Herrn leuchtete um ſie; und ſie fürchteten ſich ſehr.« Hirten und Herde ſtäuben vorn auf dem Bilde auseinander. Entſetzen iſt in die Thiere gefahren, welche wie Rudel Wild durch die Felſen ſtürmen. Doch der Engel ſprach zu ihnen: »fürchtet Euch nicht . . . Und alsbald war bei dem Engel die Menge der himmliſchen Heerſchaaren, die lobten Gott und ſprachen: Ehre ſei Gott in der Höhe . . .« Hirten hören mit Zittern und Zagen und in Frömmigkeit die Botſchaft. Oben aber hat ſich der Himmel geöffnet und Engelkreiſe ſchweben und jauchzen daſelbſt . . . Dieſe Bilder wurden wichtig für die Phantaſie der Proteſtanten.

Der merkwürdige Mann hat auch das Verſchwinden eines Menſchen zu zeichnen gewuſst. Man ſehe den Stich von Houbraken: die Jünger von Emmaus: an einem Tiſch, auf dem eine Kerze brennt und Teller ſtehen, ſtarren zwei Männer, der eine ſitzend, die Hände zum haſtigen Zuſammenfalten erhebend, der andere aufgefahren daſtehend, auf einen leeren Armſtuhl, vor dem auf dem Tiſch ein Teller mit unberührtem Brod ſteht — die Lichtwirkung, wodurch wir den vor dem Licht ſitzenden vorderen Jünger im Schatten, den anderen hinter dem

Die Saskia der Galerie zu Kaſſel.

Tiſch hell beleuchtet mit groſsem Schlagſchatten an der Wand in ſeinem Rücken ſehen, iſt geiſterhaft. Die Scene iſt dem Betrachter im Augenblick klar.

Hat Rembrandt zur Taufe beim Schwager van Loo und in der Erwartung des eigenen Sprößlings, der im December 1635 geboren und nach dem Groſsvater Rombert getauft wurde, aber nicht am Leben blieb, ſeine Phantaſie auf Kinder gerichtet und darin den ſogenannten Ganymed gemalt, dieſes ſich in der Angſt übel aufführende dicke Bürſchchen, welches der Adler in die Lüfte entführt? Bei aller Wahrung des naturalia non sunt turpia, muſs man für ſolche Darſtellungen bei Rembrandt den Humor eines Extragegners des italieniſchen, des ſpäter ſogenannten antiken Stils nicht vergeſſen. Die Wahrheit muſs hier einen Hohn gegen claſſiſche Vorſtellung abgeben. Freilich ſicher vor des Künſtlers Capricen, welche nicht immer ſehr fein ſind, und denen ſein ungeſtümer, nie durch ſogenannte feinere Erziehung und den Reſpect eines untergeordneten Verhältniſſes gebändigter Geiſt ſich ohne Weiteres ergiebt, iſt nichts. In den damaligen chriſtlichen Secten und gerade im ärmeren Volke brütete ein eigenthümlicher Geiſt, der die Lehre von den Armen, welche in's Himmelreich kommen, im eigentlicheren Sinne als ſonſt gewöhnlich auffaſste und im Gegenſatz zu den in Prunk und Fürſtenhochmuth ſtolzirenden katholiſchen Nachfolgern und Dienern der Lehre des Meſſias den Menſchenſohn wieder in Knechtes Geſtalt ſah und Zimmermann und Fiſcher u. ſ. w. auf die Gegenwart übertrug. Jener königliche Chriſtus der Auferweckung des Lazarus iſt eine Ausnahme in Statur, Haltung, Antlitz bei Rembrandt. Gewöhnlich bildet er ihn als einen unſchönen, oft als einen von Geſichtszügen häſslichen Mann, aus niederer Klaſſe hervorgegangen, das niedere Volk um ihn niedrig, plump, häſslich. Aber er weiſs eine Milde, eine Hoheit der Frömmigkeit, einen Glanz des Geiſtes, der hervorſtrahlt in aller Demuth und Schlichtheit darüber zu gieſsen, er weiſs das bewegte Herz der Armen und ihren frommen oder naiven Sinn darzuſtellen, daſs auch die Häſslichkeit dadurch verklärt wird. Wie weit er darin geht, welche abſtoſsende Körper und Viſagen er zu bringen wagt, ſelbſt für eine Maria — die er nicht im Paradieſe geſehen hat, wie Michelangelo die ſeinige in der Pietas, ſondern vielleicht als ſchluchzend verſchwollene Zimmergeſellen-Frau in einem Hinterhauſe einer von Armen bewohnten Straſse am Sarg ihres Sohnes, zur Noth ſelbſt als Mutter eines Hingerichteten oder in den Parteikämpfen Getödteten, die er vielleicht einmal am Schaffot oder an dem Leichnam eines ihr zugehörenden Todten hatte hinſinken ſehen — das möge man an Chriſtus und der Kreuzabnahme von 1633 betrachten. Wie gemein er das Nackte von Modellen auffaſſen und wiedergeben mag — gemein beſonders durch die Zuſammenſtellung mit Höherem durch den Vorgang, der im vollſten Widerſpruch zu dem gewöhnlichen Modellbild ſteht — das zeigt ſeine Radirung Adam und Eva von 1638.

An dieſem Geſucht-Häſslichen und Schlimmeren ſtieſsen ſich andere, claſſiſcher gebildete Geiſter. Er, Rembrandt, wollte keine Vermittelung mit der Gegenpartei; aus dem Riſs wurde mit der Zeit ein Spalt, der immer tiefer und breiter klaffte. Doch jetzt war ſein Wirken noch im Wachſen. Es ſei die ältere Annahme hier erwähnt, Rembrandt habe im Jahr 1635 Italien beſucht. Sie ſtützt ſich auf drei Radirungen, wo man geleſen hat »Venetiis 1635«. Herr Scheltema ſagt darüber: Ich habe die bewuſsten Stiche beſichtigt und aus den Buchſtaben des für »Venetiis« geleſenen Wortes nichts anders herausſehen können als »Renetus«,

womit der Maler vielleicht ſeinen eignen Namen (vom Rhein) in eine lateiniſche Form hat bringen wollen. Vosmaer vermuthet darin das Wort, gleich »retouchirt«, ſo daſs Rembrandt dieſe Stiche alſo nur übergangen habe. Von einer italieniſchen Reiſe iſt ſonſt abſolut nichts bekannt.

Es wäre ein intereſſantes Vermuthungs-Spiel, zu verſchiedenen Bildern Rembrandt's in ſeinem oder für einige auch in dem öffentlichen Leben nach der Veranlaſſung zu ſuchen für Glück und Verdruſs und Zwieſpalt und Trauer; z. B. Abraham, der Iſaak zu opfern bereit iſt, in dem Vater, der ſein Kind wieder verlieren muſste; in dem Engel, der Manoah und ſeinem Weibe die Geburt Simſon's verkündigt, eine frohe Hoffnung im eignen Hauſe; in der Vorliebe für die Geſchichte Simſon's einen Humor, der bei Simſon wohl an ſich ſelbſt dachte in der Malerei. Manchmal bauſcht er ſeine Haare ſimſonartig genug auf. Die Geſchichte von Tobias hat ihm groſse Freude gemacht. Die Darſtellung der Blindheit zog ihn dabei wohl durch ihre Schwierigkeit an. Für Iſmael und Hagar gab er doch erſt ſpäter Anlaſs.

Jan Victor, Gerbrand van den Eeckhout, und Philip Koningk haben nach 1635 die Plätze der abgehenden jungen Gehilfen eingenommen. Eeckhout, der merkwürdige Vorromantiker! Man ſehe nur ſein Bild »Ruhender Jäger« im Muſeum van der Hoop. Aber ſogar Vater Cats hat ja romantiſche Erzählungen gedichtet. Arbeiteten doch nach ihm auch unſere deutſchen Poeten Neumark und Albinus ihre »Erhöhete Fryne-Bozene« und »des Hirten Erofilos Liebe«, daſs ſich Inhalt und Ton dieſer Poeſie verwunderlich genug für die Zeit ausnimmt!

»Die Grablegung«, »die Auferſtehung« und »die Himmelfahrt«, von Prinz Friedrich Heinrich beſtellt und der berühmte Stich von 1639 »der Tod der Jungfrau Maria« ſind mit vielem Andern Werke dieſer Zeit, z. B. auch mit jener Modell-Figur des widerwärtigen Adams und der Eva, welche, etwas italieniſirt in den Contouren, doch in andern Dingen die gemeinſte Natürlichkeit iſt. Ueber die phantaſtiſche Teufels-Schlange haben ſich die Künſtler der nächſten Generation aufgehalten. Rembrandt folgte hierbei alten Vorbildern; einmal auch darin, daſs er auf einer Radirung Maria mit einer Schlange unter ihren Füſsen darſtellt. Herr Dr. Sträter, der feine Kupferſtich-Kenner und -Sammler machte uns darauf aufmerkſam.

In Freuden! ſo könnte man wohl dieſe erſten Jahre der Ehe bezeichnen und zur Charakteriſtik auf die beiden Dresdner Bilder: Rembrandt, ſeine Frau auf dem Schooſse, das Stengelglas emporhaltend — obwohl uns der Künſtler wie Saskia bei andern Gelegenheiten beſſer gefallen — und: Simſon's Hochzeit von 1638 weiſen.

Die coloſſale Arbeit dieſer Jahre liegt vor uns. Daſs es aber auch daneben hoch hergegangen iſt, ſo daſs die Leute, wenigſtens Anverwandte, die Köpfe ſchüttelten über das Leben, welches die jungen Eheleute führten, geht hervor aus gerichtlichen Streitigkeiten, welche leider 1638 zwiſchen Familien-Mitgliedern des Ulenburgh'ſchen Hauſes entſtanden waren.

Rembrandt, dem ſein Schwager, der Advokat Ulrich Ulenburgh zur Seite ſtand, erklärt, daſs er und ſeine Frau reichlich und überreichlich mit Glücksgütern geſegnet ſeien, wofür ſie dem Allmächtigen nicht genug danken könnten, und daſs deſſenungeachtet die Beklagten — der Schwager Dr. van Loo und Frau — ſich die Behauptung erlaubt hätten, daſs ſeine Frau Saskia ihr väter-

liches Erbvermögen mit Prunken und Prahlen verſchleudere. Er verklagt darum ſeinen Schwager und die Schwägerin wegen Verläumdung mit Antrag auf Buſse.

Die Beklagten wieſen jede Verläumdung Saskia's, die nirgends von ihnen mit Namen genannt wäre, und jede Abſicht zu beleidigen zurück. Hätten ſich Kläger beleidigt gefunden, ſo wären Beklagte bereit eine Buſse von 8 Goldgulden (1/8 des Geforderten) zu zahlen, da jene nur ein Maler, beziehungsweiſe eine Malersfrau, folglich Privat-Perſonen wären. Rembrandt wurde mit ſeiner Klage abgewieſen.

So erſchien Andern ſein Leben, beſonders die Prachtliebe von Frau Saskia, übermäſsig und verſchwenderiſch. Das Ehepaar war durch ſolche gehörte Redensarten gereizt. Andere Schwäger jedoch ſtanden ihm zur Seite, unterſtützten ſein Vorgehen gegen van Loo oder waren ſtete Gäſte bei ſeinen Familienfeſten, wie Kindtaufen u. ſ. w.

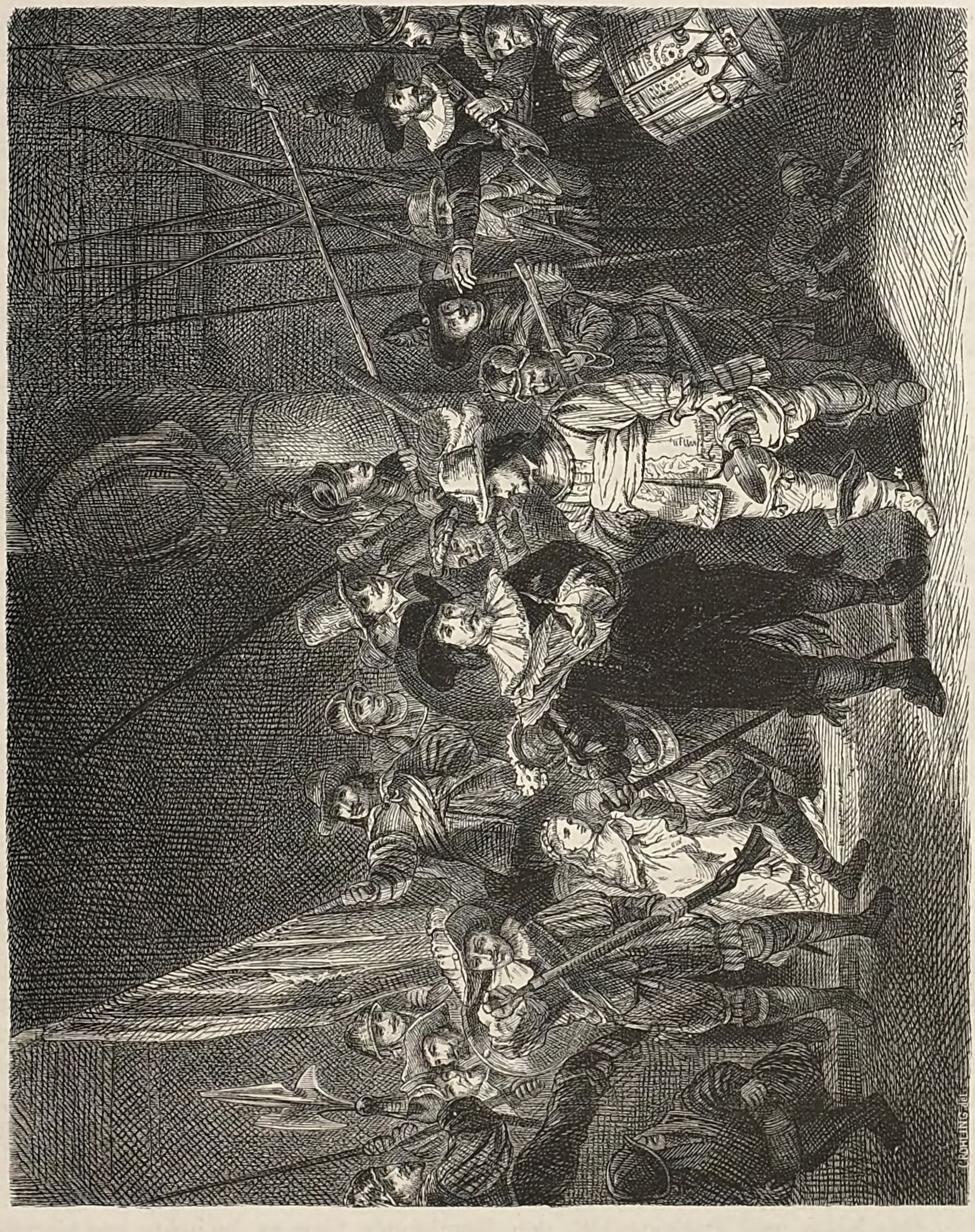
Einen Monat nach jenem Termin, am 13. Auguſt 1638 hat er wieder ein Kind, Cornelia, beſtatten müſſen und ſah ſich abermals kinderlos.

Aus den intereſſanten Briefen Rembrandt's an Conſtantin Huygens, den berühmten Dichter, Rath und Secretär des Prinzen von Oranien, Vater des groſsen Chriſtian Huygens, ergiebt ſich übrigens, daſs es dem Meiſter im Jahr 1639 ſehr um baares Geld zu thun war. Die Briefe betreffen die von Prinz Friedrich Heinrich beſtellten Meſſias-Bilder, von welchen »die Geburt Chriſti«, »Kreuzigung«, »Kreuzabnahme«, »Grablegung«, »Auferſtehung« und »Himmelfahrt« ſpäter nach Düſſeldorf verkauft und von da nach München gekommen ſind. (Von der »Kreuzabnahme« von 1633 befindet ſich eine gröſsere Wiederholung aus dem Jahr 1634 in der Eremitage, welche Waagen für eins der Hauptbilder Rembrandt's erklärt.) Die Antworten von Huygens ſind leider verloren. Aus Rembrandt's Briefen erſieht man, wie er in den verſchiedenen Jahren mehrmals ſeine Wohnung wechſelte, aber auch das Wichtigere, daſs er ſich, entgegen den Houbraken'ſchen Erzählungen von ſeiner Habſucht, in dieſen Geldſachen mit dem Prinzen fern von jeder Kleinlichkeit, dagegen ſo bewuſst, wie beſcheiden grade im Geldpunkte zeigt. Im Jahr 1640 ſtarb ſeine Mutter und die nicht unbeträchtliche Erbſchaft wurde vertheilt. Auch hier zeigt ſich nichts von Habgier in dem Künſtler. Dagegen hat er wieder Eile, ſeinen Antheil zu Geld zu machen. Gilt es damals eine Spekulation, von der er ſich beſonders gute Anlage ſeiner Capitalien verſprach, oder ſuchte er, wie wir zumeiſt vermuthen, eine gröſsere Summe zuſammenzubringen, um endlich der läſtigen Umzüge der letzten Jahre aus den Miethwohnungen überhoben zu werden und ſich ein eignes Haus zu kaufen?

1640 wurde ihm wieder eine Tochter geboren. Im ſelben Jahre malte er das wunderbare Bildchen im Salon carré des Louvre: »die heilige Familie« mit Joſeph an der Hobelbank, und die Caſſeler heilige Familie. Es giebt keine rührendere Verklärung des ſtillen häuslichen und elterlichen Glücks.

Von 1641 ſtammen jene, durch die ausgedrückte Furie merkwürdigen Löwenjagd-Radirungen, wohl durch die Kupferſtiche der Rubens'ſchen Löwenjagden beeinfluſst. In dieſen Jahren radirt er auch mehrere ſeiner ſchönſten Landſchaften. Welch ein Auge! Welch eine Hand! Wie jede Linie in ihrem Zuge in die Ferne zurückweicht als Wegrand, als Canal! Wie Haus und Baum ſich abheben gegen den Himmel, der ſo ferne dahinter ſich wölbt! Welche Stimmungen, welche Gefühle, in die wir durch dieſe Striche und dies Gekritzel unwiderſtehlich hineingezogen

werden! Wer nicht dieſe Radirungen vor Augen hat, mag lächeln: aber wie Rembrandt ein Stück Waſſer, eines der kleinen Sloote mit dem Rohr daran im



Auszug des Fähnleins von Frans Banning Cock (ſog. Nachtwacht). Muſeum zu Amſterdam.

Glanz und der Spiegelung mit wenigen Strichen darzuſtellen verſteht, das iſt unbegreiflich, zauberhaft.

In den Bildniſsen um 1640 liebt er einen gelb-röthlichen Ton, wie ihn z. B. mehrere Münchner Bilder zeigen, und wie er dieſen nun in ſo beſonderer Weiſe

ſteigert, zeigt ſich in ſeinem groſsen berühmten Schützenbild, der ſogenannten Nachtwacht im Muſeum zu Amſterdam, von welchem weiter unten die Rede ſein wird.

Eine Reihe von Schülern traten wieder bei ihm ein. Vosmaer nennt für 1640—1642 zunächſt Jacob Lavecq, deſſen ſpäterer Schüler Houbraken uns die charakteriſtiſche Geſchichte erzählt, wie er, noch in ſeiner damaligen Dummheit, aus Lavecq's Nachlaſs ſich Radirungen von Lucas van Leiden und Dürer ausgewählt habe, ſtatt ſchöner italieniſcher und franzöſiſcher Stiche. Sodann Jurian Ovens (doch kein Verwandter von Hans Owens Tochter, Anna, der Dichterin aus dem Eiderſtädtiſchen?) und Chriſtoffler Paudiſs, ſpäter Hofmaler des Biſchofs und Herzogs Albrecht Sigmund von Bayern. Chr. Paudiſs iſt Maler des Bildes in München: »Wolf ein Lamm verzehrend«, 1666, welches Anlaſs zu ſeinem Tode aus Gram geworden ſein ſoll, indem er damit im Wettſtreit gegen ein Bild mit demſelben Vorwurf von Franz Röſel von Rooshoff verloren habe; mehrere Portraits von ihm ſind in der Dresdener Galerie. Verdoel, Heerſchop, Droſt, Fabritius und Hoogſtraten werden desgleichen in dieſe Zeit geſetzt.

Die Lehrlinge muſsten Rembandt, heiſst es, jährlich 100 Gulden zahlen. Sandrart, der ihn kannte, rechnete ihm nach, daſs er jährlich an ſeinen Lehrlingen mehr denn 2500 fl. Einkommen hatte. Noch einmal mag darauf aufmerkſam gemacht werden, daſs durch die Arbeiten der beinahe fertigen Schüler oder jungen Meiſter, welche bei ihm noch weitere Ausbildung ſuchten, manche Wiederholungen der gleichen Vorwürfe, beſonders auch leicht veränderte Portraits zu erklären ſind. Es war das Atelier-Brauch und für den gewöhnlichen Verkauf durchaus hergebracht, ſo gut wie ſonſt der Meiſter des fertigenden Geſellen Werk mit ſeinem Namen deckt. Van Rijn bewohnte nun ſein eignes ſchönes Haus in der Jodenbreedſtraat, angekauft vielleicht 1639, wie oben bemerkt, und für ſeine Bedürfniſſe eingerichtet, wofür er auch wohl 1640 das baare Geld ſo nöthig hatte. Es liegt im Judenviertel. (Noch heut iſt die geſellſchaftliche Kluft in Amſterdam zwiſchen Chriſten und Juden eine groſse und bis zum Lächerlichen ſchroffe Seitens der Chriſten; hierin und in dem Horror vor dem Umgang mit Schauſpielern iſt Holland noch ſo ſehr in der Zeit zurückgeblieben, daſs man daſelbſt Studien über die Auffaſſungen der vergangenen Zeiten machen kann.) — Rembrandt ſelbſt ſcheint durch das Maleriſche der Erſcheinung der Juden — leider auch das Maleriſche des Elends und des Schmutzes, das man wie kaum irgendwo im Judenviertel zu Amſterdam gewahrt —, ſowie durch ſeine altteſtamentliche Vorliebe ſich durch ſie angezogen gefühlt zu haben. Er war in mehr als einer Beziehung ein eigener Kopf und anders als ſeine Zeitgenoſſen. Zu ſeinen näheren Bekannten wird Menaſſeh-ben-Iſrael gezählt; als Jude, Arzt und ſomit Anatom, als Rabbiner und Philoſoph, mochte er das Intereſſe des Malers, Denkers und Grüblers erregen. Freundſchaft mag daraus entſtanden ſein. Menaſſeh-ben-Iſrael ward ſeiner Zeit Abgeſandter und Fürſprecher der Amſterdamer Juden für ſeine Stammesgenoſſen bei Oliver Cromwell.

Der Kauf- und Trödelmarkt, den Rembrandt ſo gern beſuchte und durchſtöberte nach Zeugniſs von Zeitgenoſſen, war ſchon damals auf dem neuen Markt. Er hatte nicht weit dahin für eine müſſige Stunde. Ein kurzer Weg brachte ihn an's Y zu dem Gewimmel des Hafens der damaligen Welthandelsſtadt; ein längerer Spazirgang führte auf dem St. Anthoni Dyk, an dem vielleicht ſeltſamſten aller Judenkirchhöfe vorüber, an die Zuider Zee, damals, wo kein Nord-Canal, noch

weniger der neue von Holland op zyn smalſt, der Amſterdam Glück und neue Wohlfahrt bringen möge, die Schiffe heranführte, belebt von den aus und einpaſſirenden Schiffen, von denen die tiefgehenden mit den »Kamelen« über die Sandbänke der Pampus geſchleppt werden muſsten; oder an die Amſtel und dieſe entlang, links am Canal, wo am Watergraafsmeer die Schiffe hoch über den ausgetrockneten, fetten, eingedeichten Ländereien dahinziehen oder rechts die Amſtel entlang, wo es ſo wunderbare Blicke auf die echt holländiſche Muſterlandſchaft giebt: unabſehbar lange Reihen grüner Weiden mit breiteren und ſchmäleren glitzernden Waſſergräben; Heerden von herrlichem Vieh, in den Waſſerkoppeln getrennt, darüber verſtreut; von Zeit zu Zeit am Wege Bauerngehöfte mit ihren Heu- und Strohſchobern und Storchneſtern, und einem Kranz hoher Bäume und Waſſergraben herum; auf den Wegen Bauernwagen mit kurzer, wie ein C geſchwungener Deichſel, an der der Fuhrmann mit Holzſchuh-bewaffnetem Fuſs das Gefährt ſteuert, während das Pferd ohne Deichſel davor zieht; auf den Slooten Bauernkähne, in denen die Melker zum Melken fahren und die Milcheimer heim bringen. Im Winter ſah Rembrandt das Bild, das uns hunderte der alten Bilder jener Tage ſchildern, und das man noch jetzt ſehen kann, allerdings ſelten genug, wenn bei gutem ſtillen Froſt die Amſtel und das Y blank zufrieren und wirklich das Volk, Männer und Frauen, Herrſchaft und Knecht und Magd Schlittſchuh läuft, nicht blos zum Vergnügen dilettantiſch oder mit Kunſtſtudium, ſondern auch regelrecht in der Tagesarbeit, zum Markt, zum Geſchäft, zum Beſuch oder was es ſei. Der Reiche ſpannt dann auch gern, wenn er einen guten Traber hat, ſeinen Harttraber vor den Schlitten; nebenher ſauſen auf den langen frieſiſchen Schlittſchuhen Läufer und Läuferinnen; was zuſammengehört, in langer Kettenreihe hintereinander — es iſt ein merkwürdiges Bild am ſchönen grünen Sommer- und am ſchönen weiſsen Winter-Tage. Rembrandt hat ſich dort an der Amſtel mehrere Motive geholt für ſeine herrlichen Landſchaften.

Triumph — auch wohl kein Licht ohne Schatten, dieſer Triumph ſelbſt! — und Unglück brachte das Jahr 1642, den Höhepunkt in einer, den Beginn des Abwärtsſinkens in anderer Beziehung, wie ſchon Vosmaer ſo ſchön auseinandergeſetzt hat.

In dieſem Jahre malte er ſein groſses Schützen-Bild; aber es ſtarb im Juni Saskia, nachdem ſie ihm im September des vergangenen Jahres einen Sohn geboren hatte, der Titus getauft war und der am Leben blieb. Saskia hat ihren Mann geliebt, wie noch ihr Teſtament beweiſt. Ihr Söhnchen Titus iſt der Erbe ihres beträchtlichen Vermögens, »mit der Bedingung jedoch, daſs Rembrant van Rijn, ihr Mann, bis zum Wiederheirathen, oder, nicht wieder heirathend, bis zu ſeinem Tode im vollen Beſitz und in Nutznieſsung von allen ihren, der Teſtirenden, nachgelaſſenen Gütern ſoll verbleiben.« Es knüpfte ſich in der Folge manches Unerquickliche daran, wie Rembrandt nun, mit 35 Jahren Wittwer, und durch das an ſich ſo ſchöne und richtige Teſtament doch auch wieder gebunden, eine Reihe von Jahren allein in ſeinem groſsen Hausweſen mit dem erwachſenden Kinde blieb. Sein Vermögen wurde, nach dem damals aufgenommenen gerichtlichen Inventarium auf 40,750 Gulden geſchätzt.

Auszug des Fähnleins von Frans Banning Cock nennt man heute die früher ſogenannte »Nachtrunde«, das Hauptwerk des Amſterdammer Trippenhuiſes und in wenigen Jahren endlich des neuen, im Bau begriffenen Muſeums, welches mit anderen

Werken das Andenken an die Bürgermeiſterſchaft von Ihr. den Tex ewigen wird.

Nehmen wir ſogleich zu dem weltberühmten Bilde Stellung. Wir wiſſen nicht, wie die Farben ſich verändert haben mögen — die ziemlich bedeutenden Reſtaurationen des Bildes kommen hier nicht in Betracht; — aber daſs ein Bild hundert Jahre hindurch, etwa ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts, von groſsen Kennern für ein Nachtſtück gehalten und als ſolches geprieſen worden iſt, während man es jetzt für ein Tagſtück erklärt, das zeigt, daſs die Farbenwirkung dicht an die Manier ſtreifen und in mancher Hinſicht alſo outrirt oder doch recht abſonderlich ſein muſs.

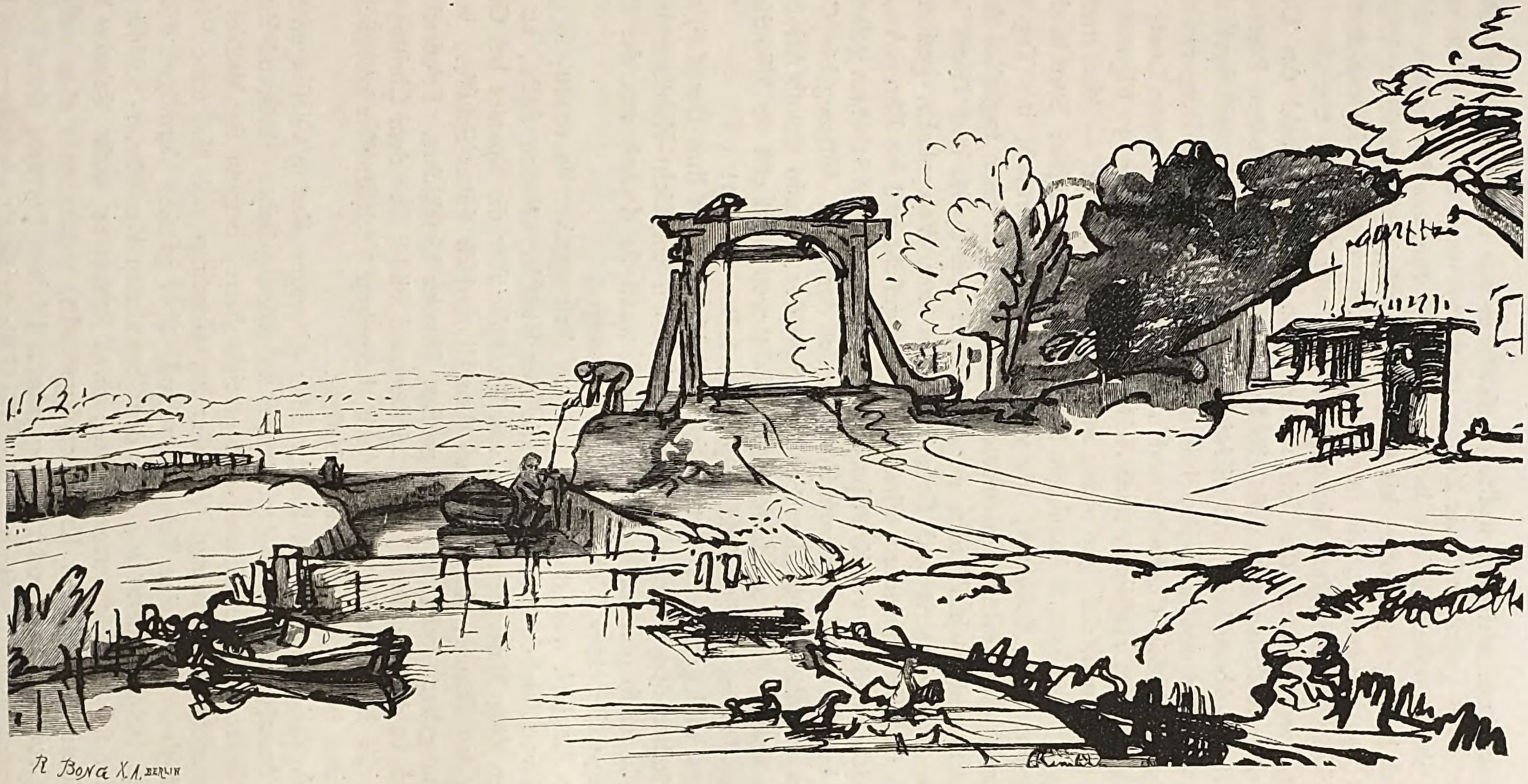
Es iſt ein Tagſtück. Aus der groſsen, hohen Schützenhaus-Flur, die ſo dunkel erſcheint, wie das ein vom hellen Sonnenlicht Geblendeter gewahrt, der in der dämmernden Raumtiefe noch ſehr wenig erkennt, kommt der Zug, mit Hauptmann, Leutnant, Fähnrich, Sergeanten und Trommler voran, um durch die mehrfachen Thüren auf die Straſse zu treten. Das Licht fällt von oben etwas von links nach rechts hinein, goldig in das transparente Dunkel, darin ſogar vorn die Geſtalten, welche es nicht direkt überleuchtet, ſo verſchwimmend für den aus dem Licht hineinſchauenden Zuſchauer erſcheinen, daſs man unmöglich genau den Vorgang ſehen kann und für dunklere Partien erſt nach längerem Hinſchauen im Stande iſt, zu erkennen, daſs überhaupt etwas da iſt und Geſichter, Fahnen u. ſ. w. aus dem Dunkel auftauchen. Aehnlich wie auf der Anatomie iſt auch hier nur ein kleinerer Theil in voller Beleuchtung. Rund herum Schatten.

Wie die Figuren des mächtigen Bildes (H. 3,59, L. 4,35 M.) leben und hervortreten, wie Banning Cock in Schwarz den Arm gleichſam aus dem Bilde ſtreckt und mit ſeinem Leutnant in Gelb aus demſelben herauszugehen ſcheint, wie der Bürgerwehrmann in Roth ſein Gewehr ladet, wie die Schaar aus der Hallendämmerung in das Sonnenlicht des Vorderraumes kommt, das iſt ſo oft hervorgehoben und gerühmt worden, daſs wir uns der Wiederholung enthalten können. Uns fällt aber das Wort von Delacroix dabei ein: puisque ce sont les tons transparens et reflets plus ou moins prononcés, qui font venir en avant.

Wir finden den kleinen Bürgerleutnant Willem van Ruytenburg van Vlaardingen, Herrn van Vlaardingen in ſeinem gelben Anzuge durchaus nicht Augenerfreuend, ſondern durch die Tracht recht Augen-aufdringlich. Mynheer Frans Banning Cock, Herr von Purmerland und Ilmendam entſpricht in jedem Betracht unſeren holländiſchen Anforderungen beſſer, aber darum handelt es ſich hier nicht, noch ob trunkliebende und angeheiterte Geſichter ſich präſentiren, ſondern wie Rembrandt hier die einfache Scala ſeiner Farben von Gelb im Licht durch Roth und Helldunkel aller Art zum Schwarz durchfugirt hat, ſo daſs keine andere Farbe hervortritt und doch der gewaltigſte Effect mit unbeſchreiblichem Reichthum von Nüancen ſich zeigt.

Das Höchſte bewegt ſich noch an den Grenzen des Ueberſturzes. Auch Michelangelo's und Beethoven's gewaltigſte — und ſchwerverſtändlichſte — Werke ſind von der Outrirtheit in ihrem Charakteriſtiſchen nicht frei zu ſprechen. Zu ſolchen Werken gehört auch Rembrandt's Schützenbild. Es iſt darum doch eins der Wunderwerke der Malerei.

Vosmaer hat trefflich die Frage beantwortet, warum Rembrandt wohl nicht ſpäter noch öfter ſolche Schützenbilder zu malen bekommen habe. Wir wollen



Holländiſche Landſchaft. Handzeichnung in der Albertina zu Wien.

dazu einſchalten: vielleicht wollte er nicht; er war der Mann dazu, abzulehnen, was ihm nicht gefiel und wie Zwang erſchien, wenn er namentlich mit 20, 30 ſehr für ihre Perſönlichkeiten beſorgten Herrn Bürgerwehrmännern der reichen Claſſe ſich herumplagen ſollte, bis ſein Wille durchging. Und ſeinen Willen durchzuſetzen war er gewohnt, wie nur ein Beethoven, bis zum Grillenhaften und Unerquicklichen. Sonſt aber ſtimmen wir ganz mit Vosmaer überein. Dies Bild hat den Bürgerwehren, die ſich malen laſſen wollten, ſobald das Urtheil der Menge den Ausſchlag gab, wohl die Luſt verleidet. Sie wollten Portraits; jeder möglichſt gleichberechtigt und wichtig, ſo weit es in einem ariſtokratiſch-republikaniſchen Staate und in freier, ihre Befehlshaber wählender Bürgerwehr möglich iſt und geziemt, ſein Conterfei, und nicht wie hier, wo ein paar Leute im vollen Licht, Andere im Halblicht, noch Andere — es ſind gegen 30 Figuren — ſo im Dunkel erſcheinen, daſs gar nichts mehr zu erkennen iſt. — Man murrte ſicher über des eigenſinnigen, ſteifnackigen Rembrandt's Neuerungen: Statt in eine dunkle Halle gehörten die Schützen, wie von Alters her Gebrauch, in's Tageslicht, der Reihe nach oder in Reihen aufmarſchirt oder doch in einen taghellen Saal, neben einander ſitzend nach Würden an der ſchwer mit Speiſe und Trank beladenen, mit den Silberhörnern und Geſchirren und den Weinpokalen gezierten Tafel; Kindern und Kindeskindern erhalten mit Feſtgeſicht und im Ehren-Anzug.

Welche Pendants von Kraftſprüchen wohl die ehrbaren Schützen geliefert haben zu den bekannten Worten vom Froſchragout der edlen Auftraggeber Correggio's im Dom von Parma und dem Sammelfurium des Orlando furioſo Arioſto's! Und was die Frauen der geconterfeiten Halbſichtbaren wohl erſt für äſthetiſche Weisheit über ſolches Schützenbild geſprochen haben werden!

Ganz kühl geurtheilt, hatten ſolche Raiſonnements ihre Berechtigung. Und wir verzeihen den Männern, denen es nicht um ein Licht-Kunſtwunder zu thun war, falls ſie ſo geredet haben, durchaus, wenn ſie danach van der Helſt's Behandlungsweiſe eines ſolchen Auftrages vorzogen.

Ein Unglück nur, daſs keine anderen Auftraggeber da waren, ſo groſse Bilder frei von ſolchen Rückſichten, die der Künſtler nehmen ſollte, zu beſtellen, z. B. den Sieg Marten Harpertsz. van Tromp's über die Spanier bei Gravelingen oder in den Dünen, der Held auf dem Hinterdeck ſeines Schiffes, von Pulverdampf umgeben, oder aus der groſsen Oranier Geſchichte. Friedrich Heinrich hat noch in den nächſten Jahren wieder zwei Bilder aus dem Chriſtus-Leben erhalten, ſie hoch geſchätzt und nach damaligen Verhältniſſen königlich bezahlt; doch leider keine groſsen Werke beſtellt.

Nebenbei bemerkt, von Rembrandt's Altersgenoſſen in Vlieſſingen hatte man gerade damals das erſte Mal allgemein zu reden gehabt. Während Rembrandt's Leben ſeinen höchſten Glückspunkt erreicht hatte, begann für Michiel de Ruiter erſt der rechte Aufſchwung. Auch er hat allerdings zwei Mal ſeine Ehefrau verloren, doch es war keine Teſtamentsclauſel über groſses Vermögen dabei. Prinz Friedrich Heinrich hatte 1641 aus dem bewährten Kauffahrtei-Schiffer, zu dem de Ruiter ſich aufgeſchwungen hatte, einen Schout by nacht (Schulze bei Nacht, d. h. Contre-Admiral) der Kriegsflotte gemacht, welche dem 1640 aufſtändiſchen Herzog von Braganza, oder König Johann IV. von Portugal (ſiehe Rubens), zur Hilfe gegen Spanien geſandt wurde. Dieſe Flotte brachte keine groſsen Lorbeeren heim, aber ob Michiel Adriaanszoon danach auch noch wieder neun Jahre als

Handelsſchiffs-Capitain fuhr, ſeinen Werth als Kriegs-Commandeur hatte er bethätigt, und man wuſste ihn ſpäter zu finden.

Möglicherweiſe hat ſich gerade bei Banning Cock's Auszug die Parteiung ſchärfer herausgebildet, welche man im Portrait fortan als die des van Dyck'ſchen und des Rembrandt'ſchen und allgemein für Gemälde des antiken und modernen Stils bei den zeitgenöſſiſchen holländiſchen Kunſtſchriftſtellern findet.

Von Rembrandt's häuslichem Leben in dieſer erſten Zeit nach dem Tode ſeiner Frau wiſſen wir nichts. Bilder, Portraits und Radirungen folgten ſich in gewohnter Weiſe. Gegen Ende der vierziger Jahre hatte er vielfachen Verkehr mit Herrn Jan Six, einem jungen reichen Kunſtfreunde, der Doctor Tulp's Tochter heirathete und ſpäter Bürgermeiſter von Amſterdam war. Noch heutigen Tages bezeugen die Gemälde-Sammlungen von Six und van Loon, wie ein Patriciergeſchlecht die groſse Kunſt ſeines Vaterlandes zu ehren und die Kunſtliebe der Vorfahren zu vererben wuſste.

Aus dem Jahr 1647 ſtammt die Radirung: »Jan Six«; von 1648 das Bildchen zu Paris: »Die Pilger von Emmaus«. Chriſtus ſitzt mit den zwei Jüngern am Tiſch und bricht das Brod. Ein Diener bringt eine Speiſe. .. Quel tableau fut jamais plus sublime que les Pêlerins d'Emmäus, plus religieux dans le vrai sens de ce mot? Je ne sais pas, si le Chriſt est beau. Il n'est ni beau ni laid; mais quelle grandeur sereine dans la tête du Fils du Dieu! ſagt Pelloquet von dem Gemälde. Nein! Er iſt nicht »weder ſchön noch häſslich«. Er iſt häſslich, verkümmert, bekümmert im Angeſicht. Es iſt die Apotheoſe des Leidenden; überirdiſche Herrlichkeit des frommen Lichtglaubens um das Leiden ergoſſen nach den Worten der Schrift, die der groſse Künſtler darſtellt: »Muſste nicht Chriſtus ſolches leiden und zu ſeiner Herrlichkeit eingehen?« — Im ſelben Jahr ſchuf er auch das Wunderwerk von Radirung: ſich ſelbſt zeichnend am Fenſter ſitzend, mit dem ungewöhnlichen Hut; ſo eigenthümlich iſt ſein Anblicken des Betrachters, wie es kaum Gleiches der Art, nichts Gleiches bei ſo geringen Mitteln giebt. Auch der ſogenannte Dr. Fauſtus wird in dieſe Zeit geſetzt.

Nach 1648, bei eingetretenem Frieden, hat Rembrandt wahrſcheinlich eine Reiſe gemacht, die Maas aufwärts, in Eifelgegenden oder wohin ſonſt, wo er Stoff für ſeine bergigen Landſchaften gefunden hat. Citiren wir dabei aus Becker noch C. von Lützow's treffliche Worte über Rembrandt's Landſchaften: »Es giebt keinen Landſchafter, der ſo viel aus der einfachſten Gegend zu machen gewuſst hätte, wie Rembrandt. Eine Baumgruppe, eine ſumpfige Niederung, ein halb zerfallener Steg, ein Paar Heuſchober ſind ihm genug, um daran die ganze Tiefe ſeines Naturgefühls, die finſtere Gröſse gewaltiger Naturerſcheinungen, das Elementare, Unwiderſtehliche, Unberechenbare des kosmiſchen Lebens offenbar werden zu laſſen ... Nichts iſt ihm zu gering; Alles wird unter ſeinen Händen bedeutend und feſſelnd.« Ja, er wuſste den Himmel zu ſpannen und hatte die Weiten der Landſchaft in Luft und Linien in ſeinem Auge, und was in jener war, ſpiegelte ſich in Licht und Schatten darin, und das Spiegelbild zuckte geheimniſsvoll über durch Hand und Stift und Pinſel.

Um dieſe Zeit, gegen 1650, ſetzt man auch das ſogenannte Hundert-Gulden-Blatt: »Chriſtus die Kranken heilend«, eins der groſsartigſten Werke der zeichnenden Kunſt im Ausdruck. Der Name ſoll dem Blatte dadurch gegeben worden ſein, daſs ein Kunſthändler für daſſelbe dem Künſtler einen Stich von Marc

Anton gab, der hundert Gulden koſtete. Die Abdrücke haben fabelhafte Preiſe erhalten; 1754 ein Abdruck 151 fl., 1835 auf 4000 frcs., 1840 auf 5775 frcs. Ein Abdruck des zweiten Zuſtandes koſtete Herrn M. Palmer 29,500 frcs. und wurde bei ſeinem Tode für 27,000 frcs. verkauft.

Für 1650—1654 giebt Vosmaer, auf den wir hier einfach immer wieder zurückgreifen, als Schüler Maes, Reneſſe, Dullaert, Willemans, Mayr, Wulfhagen und G. Ulenburgh an.

Rembrandt van Rijn war kein Rubens geworden an Glücksgütern. Er hatte keinen Palaſt mit Kunſt-Pantheon; keine Fürſten kamen zum Beſuch; noch weniger häuften ſich auf ihn auch diplomatiſche Ehren. Aber er war ein wohlhabender, freier Amſterdammer Bürger, eines engeren Freundeskreiſes von Geſinnungsgenoſſen, Anhängern und Verwandten froh und mit bedeutenden Männern Amſterdams näher bekannt, in ſtattlichem Hauſe, das mit Schätzen der Kunſt und werthvollen Curioſitäten angefüllt war. Seine Bilder und ſeine Radirungen waren hoch begehrt. Mit letzteren brachte er die Sammler ſchon damals in Noth, wenn ſie ſich darauf capricirten, die Abdrücke der verſchiedenen Zuſtände zu haben. Aber er war nun einmal unübertrefflich, und man muſste ſich in ſeine Launen fügen und nur froh ſein, wenn man bekam, was man haben wollte. Er hatte alle Hände voll zu thun — hörten wir ja von Houbraken, und man muſste zum Geld noch gute Worte geben und doch lange warten.

Wir wiſſen genau, was er beſaſs und welche Kunſtwerke die Räume ſeines Hauſes auf der Breedſtraat bei der St. Anthonie Sluys ſchmückten.

Da ſind im Vorhaus vier Bilder von Brouwer, ein Paar Bilder von Jan Lievensz, Gips-Statuen, Landſchaften von Hercules Seghers, dem unglücklichen Maler, der wie Rembrandt das Landſchaftsbild behandelte, und von welchem Rembrandt Einiges in der Platte übergangen und in ſeiner Retouche herausgegeben hat. (In Berlin gilt ein als van Goyen früher gekauftes Bild als das einzig echte bekannte von ihm, durch den darauf entdeckten Namen des Künſtlers. Eine dortige Landſchaft Rembrandt's wird auch als eine von Seghers herrührende vermuthet). Sodann eine Reihe Bilder von Rembrandt ſelbſt: ein Haſe, ein Schwein, Stillleben, Soldat im Harniſch, Landſchaften u. ſ. w. Im Vorderzimmer hingen ein Palma Vecchio (Rembrandt nur zur Hälfte gehörig), Baſſano, Perſellis, Rafael (ein Geſicht), Lucas van Leiden, Bilder von Rembrandt, darunter eine groſse Kreuzabnahme »mit ſchönem goldnen Rahmen«, Hercules Seghers, Lievensz, Valckenburgh, Simon de Vlieger, Pinas, Laſtman u. ſ. w. Die Möbel in Spiegeln, Tiſchen, Stühlen ſind von Ebenholz und Nuſsbaum; Tiſchteppich und Sammetkiſſen dem angemeſſen. In dem Hinterzimmer finden wir van Eyck, Abr. Vinck, Aertje van Leyden, Copien nach Hannibal Caracci u. ſ. w. Im Saale einen Giorgione, in der Kunſtkammer oſtindiſches und chineſiſches Geſchirr, Büſten (beelt, doch wohl nicht Statuen) von Auguſtus, Tiberius, Caligula, Heraclid, Nero, Socrates, Ariſtoteles u. ſ. w., acht groſse Gipsſtücke nach dem Leben abgegoſſen, Rüſtung, Helme, ſiebzig Stücke See- und Landthiere. Dann Waffen, Schild von Quintin Maſſys, Mappen mit Radirungen und Kupferſtichen von und nach Lucas van Leiden, Rembrandt, Vani, Barotius, Bruegel, Rafael, Tempeſta, den Caracci's, Guido Reni, eine groſse Mappe mit faſt allen Werken Tizian's, mit Portraits van Dyck's, Rubens', mit Werken Michelangelo's, mit Abdrücken von Schongauer, Holbein u. ſ. w., mit Zeichnungen von Roeland Savery u. ſ. w. u. ſ. w., auch Dürer's «Proportie Boek«.

Dann eine Menge Waffen, antike, indianiſche, türkiſche; Helme, Schilde, muſikaliſche Inſtrumente. Weiter Abgüſſe in Gips nach dem Leben; die Statue Agrippa's, des Aurelius, eine antike Sibylle, ein antiker Laokoon u. ſ. w. u. ſ. w. (Die drei Hemden, ſechs Taſchentücher und zwölf Servietten dazu ſind in ihrer Art auch intereſſant.)

Cornelis Nicolas Anslo. Nach einer Radirung Rembrandt's.

Wenn man dies Verzeichniſs lieſt, ſo hat man einen ganz andern Rembrandt vor ſich, als ihn die alten Biographen ſchilderten. Statt eines rauh ſich abſperrenden Naturaliſten, der von nichts Anderem wuſste, noch wiſſen wollte, erſcheint hier ein in jeder Beziehung fein kunſtſinniger Geiſt, der wie Rubens, für ſein eigen Thun genau weiſs, was er will, und dem weder für Plaſtik noch für italieniſche Renaiſſance der Sinn abgeht. Wie froh mag er in ſeinem Hauſe mit Saskia geſchaltet haben! Wie fleiſsig iſt er unter ſeinen Schätzen geweſen! Wie

wenig trieb es ihn hinaus in die Gelage ſeiner wilderen Zunftgenoſſen! Doch das Unglück brach auch über ihn, den von Jugend an in Erwerb- und Beſitzes-Freude Verwöhnten herein. Weniger wohl durch ſeine Schuld, als durch die allgemeinen Verhältniſſe. Dazu kam eine andere miſsliche Angelegenheit.

Von 1654 ſtammt ein Bild, »Bethſabe, die Botſchaft David's empfangend«, ein Lieblingsthema. Seine Bethſabe empfing in jenem Jahre eine andere Botſchaft. Man hat die Acten aufgefunden, worin der Kirchenrath der niederdeutſchen reformirten Gemeinde im Juni 1654 Hendrickie Jaghers, wohnend auf der Breedſtraat zu ſich entbot, weil ſie ſich mit Rembrandt dem Maler in unzüchtigen Lebenswandel eingelaſſen habe. Ihr Zuſtand war Verräther genug. Dreimal wurde ſie vor das geiſtliche Gericht citirt und kam nicht. Erſt auf die vierte Mahnung erſchien ſie, bekannte ihre Schuld, »iſt darüber ernſtlich geſtraft, zur Buſsfertigkeit ermahnt und zum Tiſch des Herrn nicht zugelaſſen«.

Kramm ſagt darüber: Wenn wir uns in jene Zeit verſetzen, dann war dieſe Thatſache ſchon genügend, daſs der Maler dadurch in den Hintergrund gerieth.

Vosmaer ſagt kurz und treffend: »Hätte dieſes Mädchen Fornarina geheiſsen, alle Welt hätte ihr Portrait adorirt und dieſe nicht durch das Geſetz ſanctionirte Liebe idealiſirt.« Aber für manche Amſterdammer und andere Kreiſe wird Kramm Recht haben.

Die eigenthümliche Lage Rembrandt's braucht man allerdings nicht des Breiteren auseinander zu ſetzen. Er war 35 Jahre alt, als Saskia ſtarb. Die Pflege ſeines Sohnes, ſein groſser Haushalt (mit den Lehrlingen) machten weibliche Dienerſchaft nöthig; dazu kamen die weiblichen Modelle. Er ſelbſt war eine derbſinnliche, kräftige Natur. Es iſt nun freilich keine ſchöne Annahme, zu vermuthen, daſs er ſich vor einer zweiten Heirath wegen der Clauſel des Teſtamentes noch beſonders ſcheute; auch ſind wir überzeugt, daſs ihn weit mehr die Furcht zurückhielt, keine Saskia wieder zu finden, und daſs er ſeinem kleinen Sohne keine Stiefmutter geben wollte. Um dieſe Zeit aber mögen ganz beſondere Verhältniſſe ihn zurückgehalten haben von einer Verbindung, welche ſeine Lage noch verwickelter machte. Wer Henriette Jaghers war und ob er ſie hernach, als doch Alles niederbrach, geheirathet hat, ſteht dahin. Das von ihr im Herbſt geborene Kind erkannte er an. Es war ein Mädchen und wurde Cornelia getauft. Er dachte wohl alt-bibliſch in der ganzen Sache.

Henriettens Zuſtand, welcher das Einſchreiten des geiſtlichen Gerichts veranlaſste (Rembrandt wurde nicht citirt, woraus Kramm ſchlieſst, daſs er nicht Reformirter, ſondern Anhänger einer beſonderen Religionsgeſellſchaft geweſen) war Unglück zum Unglück. Denn ſchon 1653 iſt der Meiſter in den übelſten Geldverhältniſſen. Mit all' ſeinem verdienten und ererbten Vermögen iſt er damals gezwungen, Summen im Betrag von 8000 Gulden aufzunehmen. Die Lage wird immer ſchlimmer. Im Frühling 1656 überträgt er wegen ſeiner ſchlechten Vermögensverhältniſſe, obwohl noch nicht wieder verheirathet, ſeinem jetzt 15 jährigen Sohn Titus das Anrecht auf ſein Haus. Er werde ihn, ſowie er ſich wieder verheirathe, in den vollen Beſitz ſeines mütterlichen Vermögens ſetzen. Bis dahin behalte er ſich die Verwaltung deſſelben vor und zwar mit Einwilligung der mütterlichen Verwandten. (!)

Nichtsdeſtoweniger muſs ſchon Juli 1656 das Gericht einſchreiten. Im nächſten Jahre werden ſeine ſämmtlichen Sachen öffentlich verkauft.

Was hat er mit allem Gelde gethan? Es in Sammlermanie in ſeine Kunſtſchätze geſteckt, vergeudet? Kaum glaublich, wie viel er auch beſaſs und wie wenig er Geld anſah bei ſolchen Käufen. Die Verwandten wären längſt nachdrücklicher für Titus eingeſchritten, wenn er öconomiſchen Unſinn gemacht hätte. Wenigſtens jetzt hätten ſie nimmer ihren Conſens gegeben zu ſeiner weiteren Vermögens-Verwaltung. Sie müſſen Zutrauen zu dieſer gehabt haben. Und das trotz Henriette Jaghers? Kramm weiſt auf dieſe, um daraus zu folgern, daſs das unſittliche Leben des Künſtlers alle reichen anſtändigen Bekannten abgeſchreckt hätte, ihn zu unterſtützen und vor dem pecuniären Niederbruch zu retten. — Vosmaer fragt richtig: war es möglich ihm zu helfen? Die Familie van Rjin's zu Leiden war ſchon ſeit geraumer Zeit im Niedergang. Sein Bruder Willem und die Schweſter Lysbeth ſind ſchon vor mehreren Jahren (nach Kramm ſogar ſeit 1646) als arm angegeben. Auch der Bruder, Adriaen, geht zurück und ſeine Witwe muſs 1654 den letzten Antheil an ihrer Mühle verkaufen. Hat Rembrandt ſpeculirt, etwa in Getreide, mit ſeinen Brüdern? Oder ſonſt ſpeculirt in Geſchäftsverbindung oder doch mit Wiſſen der Verwandten ſeiner Frau, welche daher wuſsten, daſs es nicht ſeine Schuld, ſondern die der Verhältniſſe war, wenn ſeine Angelegenheiten ſo zurückgingen? Es gab damals auch in Holland ſchon heilloſe Krachs. Und ein ſolcher war durch den Krieg von 1652 hereingebrochen. Die ſicherſten Anlagen wurden werthlos; ungeheure Schwankungen kamen in wenigen Tagen vor.

In England hatte die Independenten-Partei durchgegriffen und Karl I. enthaupten laſſen. In Holland war ſeit 1650, nach dem Tode Wilhelm's II., kein Statthalter da, ſondern der Rathspenſionaris regierte, und Wilhelm III., nach dem Tode ſeines Vaters geboren, war noch ein unmündiges Knäblein. England hatte 1651 den Vereinigten Staaten der Niederlande ein engeres Bündniſs angetragen. Es war aber Prinz Wilhelm der Enkel Karl I. von England durch ſeine Mutter, Henriette Maria Stuart; Karl II. war ſein Onkel, weshalb die Oranien-Partei in einem engeren Bündniſs mit dem engliſchen Parlament Nachtheil für den jungen Prinzen ſah. Auch galten die Thaten des engliſchen Parlaments durch des Königs Hinrichtung bei Vielen für verrucht. Handelseiferſucht kam hinzu. Und Holland hatte damals noch über jeden Gegner auf dem Meere triumphirt. Nun erlieſs England vor Allem gegen Niederland die Navigationsacte, beanſpruchte mit unerhörtem Stolz das Durchſuchungsrecht aller, ſelbſt der Kriegsſchiffe, forderte das Streichen der niederländiſchen Flagge vor der engliſchen u. ſ. w. Mit einem Cromwell hatte das bis dahin ſo ſtolze, ſiegreiche Holland noch nicht zu thun gehabt, und das Wort eines der engliſchen Geſandten, die man im Haag hingehalten hatte, und die eine ſehr üble Aufnahme gefunden hatten (der Dr. Dorislaus, einer der Königsrichter, war von einem der engliſchen Flüchtlinge ermordet worden) wurde nur zu wahr: daſs es die Herren Staaten bereuen ſollten, Englands Freundſchaft verſchmäht zu haben, und daſs ſie in kurzer Zeit durch ihre Geſandten in London um das bitten ſollten, was man ihnen im Haag ſo ruhig angeboten hätte. Der Krieg, der Michiel de Ruiter in ſeinen Strudel riſs und emporhob, als er eben mit ſeinem als Handelsſchiffer gewonnenen Verdienſt ſich von der See zurückziehen und zur Ruhe ſetzen wollte, brachte ein furchtbares Unglück über Holland. Auch dem Helden Marten Harpertszoon Tromp, welchem danach de Ruiter als Vice-Commandeur einer neu ausgerüſteten Flotte beigegeben wurde,

hielt der engliſche, durch Cromwell vom Kaufmann, der nie ein Schiff beſtiegen, 1649 zum Admiral erhobene Robert Blake Stand. Die engliſche Macht überwachte und lenkte Cromwell mit eiſerner Strenge; in Holland trat Jan de Wit an die Spitze, ein hochbegabter Mann, der aber klüger als groſs war und durch die Schäden der ariſtokratiſchen Partei, welcher er angehörte, vor Allem des Nepotismus und damit zuſammenhängender ſtrafloſer Ungehorſamkeit, Feigheit und Unfähigkeit, nicht durchgriff und nicht durchgreifen konnte. Dazu ward ſeine, die Loeveſtein'ſche Fraction, wie ſie genannt wurde, bitterlich von den Oraniſch-Geſinnten gehaſst. Parteiſucht ward maſsgebend bei Beſetzung der wichtigſten Poſten.

So gingen Hollands Angelegenheiten trotz aller Schlachten Tromp's, den man anfangs auch noch abſetzte, und de Ruiter's nicht vorwärts; die Geſchichte dieſer Kämpfe iſt voll von Ruhmesthaten, aber auch voll von Schande. Der holländiſche Wohlſtand und Handel wurde durch und durch erſchüttert, und die Nachwehen zeigten ſich gewaltig im Jahre 1655, dem Jahr nach dem Friedensſchluſs, bei welchem Cromwell und Jan de Wit's Partei ſich über den ewigen Ausſchluſs des Prinzen von Oranien und ſeines Hauſes von der Statthalterſchaft und Admiralswürde der Provinz Holland einigten, und die Herren Staaten von Holland ſich auch verpflichteten, nicht zuzulaſſen, ſoweit ſie vermochten, daſs der Prinz jemals zum General-Kapitain der Miliz gewählt würde. Von da an war Bruch mit der alten holländiſchen Vergangenheit. Die groſse Zeit war ſeit 1654 vorüber.

England triumphirte, während Holland in eine ſchlimme Handels- und Geldkriſis ſtürzte, aus der es ſich freilich nach einigen Jahren herausarbeitete, der aber viele Einzelne, und darunter allem Vermuthen nach Rembrandt van Rijn, zum Opfer fielen. Nur ſo iſt Rembrandt's Geldnoth und Bankerott zu erklären, der ihm doch nirgends vorgeworfen iſt. Hätte er Schuld daran getragen, und wäre er nicht ein Opfer allgemeiner Calamität mit vielen Anderen geweſen, ſo hätte z. B. Houbraken ſicherlich davon gehört gehabt, und hätte Campo Weyermann uns eine Schandgeſchichte darüber zu erzählen gewuſst. Aber Houbraken weiſs kein Wort davon. Er ſagt nur, nachdem er die Geſchichte von den gemalten Stübern berichtet hat: »Füge (zu den Einnahmen durch die Lehrlinge) hinzu, was er mit ſeinem Pinſel verdiente; und er lieſs ſich für ſeine Bilder gut bezahlen. So muſste er nothwendig eine groſse Summe Geldes zurücklegen; um ſo mehr noch, als er kein Mann war, der viel im Krug und in Geſellſchaft verzehrte und noch weniger daheim, da er nur bürgerlich lebte, und wenn er bei der Arbeit ſaſs oft nur mit einem Stück Käs und Brod oder mit einem Pökelhäring ſeine Mahlzeit hielt. Deſſen ungeachtet hat man nichts von ſeiner groſsen Nachlaſſenſchaft auspoſaunen hören nach ſeinem Tode, der im Jahr 1674 eintrat.«

Ende 1657 findet gerichtliche Verſteigerung ſeines Mobiliars und der Kunſtſammlung ſtatt. Die Zeichnungen und Kupferſtiche ſind noch nicht alle inbegriffen. Man mochte gehofft haben mit Jenem auszukommen. In den ſchlimmen Zeiten aber war das Spottgeld von 5000 Gulden der Ertrag für dieſe Menge von Werken! So wurde am 1. Februar 1658 auch das Haus für 11,218 Gulden verkauft; im September kamen die Kupferſtiche und Zeichnungen daran. Erinnern wir uns, daſs in unſeren Tagen für ein Blatt ſeiner Radirungen mehr als das Doppelte jenes Erlöſes der groſsen Sammlung gegeben iſt! Im November erhielt

Titus von ſeinem Erbe 6952 Gulden. Rembrandt bezog ein anderes Haus auf der Rozengracht, dem Lingelbach'ſchen Doolhof (Irrgarten, damaligem Amſterdammer Vauxhall) gegenüber, wieder in der Nähe ſeiner erſten Wohnung im Juden-Viertel.

Es kommt ein beſonderes Bild heraus, wenn wir Houbraken's Worte mit dem Verzeichniſs ſeiner geſchaffenen Werke zuſammenſtellen. Unermüdlich arbeitet dort ein Mann, der in zehn Jahren alle Gläubiger befriedigt und dem

Ganymed. Dresdener Galerie.

Sohne alles Seinige ausbezahlt. Er lebt nicht in Dürftigkeit; das Haus war kein armſeliges. Aber er ſpart. In Saskia's Zeiten hat die junge Frau wohl nicht gelitten, daſs ihr fleiſsiger Mann ſich bei der Arbeit mit Käs und Brod oder einem Pökelhäring (dem gemeinſten Eſſen in Holland) begnüge. — Rembrandt van Rijn hatte eben im Kleinen mit einer halben Tonne Gulden daſſelbe Schickſal, wie Walter Scott durch ähnliche Verhältniſſe im Groſsen mit mehr denn zehn Tonnen, obwohl es Rembrandt glücklicher ging. Er kam noch dazu, ſeine Schulden abzutragen. Hinterlaſſen freilich hat auch er nichts, wie ein noch zu erwähnendes Dokument ſchlieſsen läſst.

Sein perſönlicher Ruf hat nicht gelitten, und der alte Kreis ſeiner Bekannten ſcheint ihm treu geblieben zu ſein. Doch vornehme Gönner aufzuſuchen und mit

ihnen ſich zu zeigen, das hat er in echtem Selbſtbewuſstſein und Stolz wohl nie geliebt und jetzt noch weniger gethan. Beſonders mag er wenig Luſt gehabt haben, ſich mit den claſſiſch gebildeten Anhängern der ſogenannten Antike in der Kunſt näher einzulaſſen — deren Art, Urtheil und Auffaſſung der Kunſt doch wohl von dem ſpäteren Laireſſe-Geſchwätz über die echten Kunſt-Vorwürfe und ihre Behandlung nicht ſehr verſchieden geweſen ſein wird. Was hatte er mit ihnen zu reden? Sollte er ſchweigend anhören, was ſie docirten, wobei ſich ihm vor Unmuth und Langweile das Herz im Leibe umdrehen muſste? So ging er lieber mit einem Kreis ihm in den Anſchauungen näherſtehender Künſtler um. »Er verkehrte,« ſagt Houbraken, »im Herbſte ſeines Lebens wohl meiſt mit gemeinen Leuten und ſolchen, welche die Kunſt ausübten. Vielleicht hat er die Regeln der Lebenskunſt von Gratian gekannt, denn der ſagt irgendwo: Es iſt gut mit hervorragenden Perſonen zu verkehren, um ſo wie ſie zu werden, aber wenn man das iſt, muſs man ſich zu mittelmäſsigen halten. Und er gab als Grund an: Wenn ich meinen Geiſt ausſpannen will, dann ſuche ich nicht Ehre, ſondern Freiheit.«

Wer Genelli in ſeinem kleinen Kreiſe im hinteren Zimmer des Kappler-Bräu's in München geſehen hat, namentlich wenn Rahl und Schwind hinzukamen, der mag keine üble Vergleichung für Rembrandt van Rijn haben, wenn er mit Eeckhout, Rogman, Koninck und anderen Freunden zuſammen ſaſs in Kunſtgeſprächen, über welche ein Lübecker Maler ſogar ſein Reiſeziel, Italien, vergaſs und ſich von Amſterdam nicht losreiſsen konnte.

Auch während der Unglücksjahre entſtand Werk nach Werk in Malerei und Radirung. Von 1655 ſtammt ein Bild, in ſeiner Art für ihn ungewöhnlich wie das 1649 gemalte Reiter-Portrait Turenne's (des Sohnes, nebenbei geſagt, einer naſſauiſchen Prinzeſſin, der als proteſtantiſcher Prinz unter ſeinen Oheimen in Holland ſeine erſten Kriegsſtudien gemacht hatte). Es ſtellt einen Stall mit einem geſchlachteten Ochſen vor.

Von 1656 datirt das berühmte Portrait von Jan Six. Aus demſelben Jahre ferner die Radirung: »Abraham, den Herrn und die Engel empfangend«, eine wunderliche Laune des Künſtlers, indem die Perſonen in verkehrter Perſpective immer gröſser werden. So genau er durchgehends iſt, ſo macht er zuweilen Proportionsſchnitzer, wie man ſie am einfachſten wohl erklären kann, wenn man annimmt, daſs er einzelne Theile mit, andere ohne Brille oder Beihilfe von Gläſern gearbeitet habe. Es kommen Beine und Füſse u. ſ. w. vor, die abſolut nicht zu dem Körper gehören können u. dergl. mehr.

Es mag hier die Anekdote Houbraken's ihre Stelle haben, wie launiſch und rückſichtslos ſich Rembrandt manchmal bei ſeinen Bildern betragen habe. »Es geſchah, daſs er ein groſses Portraitſtück unter Händen hatte, in dem Mann, Frau und Kinder ſtanden. Das Stück iſt zum Theil fertig, als ein Affe, den er hatte, ſtirbt. Er, der keine andere Leinwand zur Hand hatte, malt den todten Affen auf beſagtes Stück, wogegen die Leute viele Einwendungen machten, da ſie nicht wollten, daſs ihre Portraits bei dem eines abſcheulichen ſterbenden Affen prunken ſollten. Aber nein! Er hatte ſo viel Liebe für das Modell von dem todten Affen, daſs er lieber das Stück unfertig für ſich behalten, denn Jenen zu gefallen ihn übermalen wollte; wie auch geſchah; weswegen denn auch beſagtes Stück ſpäter zu einer Zwiſchenwand für ſeine Lehrlinge gedient hat.«

Gerade in dieſer ſeiner letzten Periode hat er ſich weniger denn je um die jetzt gegen ihn immer ſtärker anſchwellende rückläufige Meinung bekümmert.

Wie Frans Hals wurde er, je älter deſto breiter und kühner in der Pinſelführung. Er kümmerte ſich nicht um das techniſch Gewöhnliche. Er führte ſorgfältig aus, er warf kleckſend hin, wie es ſeinem Gefühl für den wirkſamſten Effect entſprach und wie er wollte, daſs man das Bild ſehen ſollte. Er hörte auf keine Einwendungen dabei: »ein Stück iſt fertig, wenn der Meiſter ſeine Abſicht darin erreicht hat« war ſein Wort. Einzelne Stellen trug er ſo dick auf, daſs die Farbe im Relief darauf ſtand. »Namentlich in der letzten Zeit,« ſagt Houbraken, »ſah ſein Werk, nah geſehen, aus, als ob es mit einer Maurerkelle hingeſchmiert wäre. Darum zog er auch die Leute, wenn ſie auf ſeine Malſtube kamen und ſein Werk dichtbei ſehen wollten, zurück, indem er ſagte: der Geruch der Farben wird euch läſtig (nach anderer Tradition: der Geruch der Farben iſt ungeſund). Auch wird es bezeugt, daſs er einmal ein Portrait gemalt hat, darauf die Farbe ſo dick lag, daſs man das Gemälde bei der Naſe von der Erde aufnehmen konnte. So ſieht man Edelſteine und Perlen, auf Bruſtzierrathen und Turbanen ſo erhaben von ihm gemalt, als ob ſie boſſirt wären, durch welche Weiſe der Behandlung ſeine Stücke, ſelbſt in weitem Abſtand, ſo kräftig hervortraten.«

Wenn Laireſſe ſpäter den Rath giebt, mit kühner Hand den Pinſel zu führen, ſo ſetzt er doch hinzu: nicht auf Rembrandtiſche oder Lievensz'ſche Art, dat het sap gelyck drek langs het Stuk neêr loope.

Bei ſolcher Malweiſe kommt es denn auch vor, daſs die beſten Kenner des Meiſters uneinig ſind, ob ein Bild ganz vollendet iſt oder nicht. So ſteht z. B. Vosmaer gegen Bürger (Thoré) und Smith hinſichtlich des ſogenannten Bildes: »Das jüdiſche Bräutchen« in der Sammlung van der Hoop, welches von dieſen für unfertig geblieben angeſehen wird. (A. Woltmann nennt das Bild »Juda und Thamar«; die junge Frau ſcheint allerdings in anderen Umſtänden; Ring, Schnur und Stab müſsten die weiteren Beweiſe für die Richtigkeit dieſer Bezeichnung ſein, wenn die Wiedererkennung gemeint wäre, wogegen freilich die reiche Kleidung ſtatt der Witwentracht ſpricht. Sonſt würden wir es lieber »Boas und Ruth« nennen und zwar die Scene, wo die geſchmückte Ruth auf Naemi's Rath zu Boas geht. Das Dunkel des Hintergrundes, in dem abſolut nichts zu erkennen iſt, fände dadurch auch ſeine Erklärung. Die Pracht des Geſchmeides an der roth gekleideten Frau könnte an David's, des Urenkels, Königthum erinnern.) Auch auf dieſem Bilde, ſteif in den Figuren, aber mächtig und goldig im Ton, iſt die Farbe, z. B. auf dem Aermel, dick aufgeſetzt.

Es iſt wohl keine Frage, daſs Rembrandt's Gegner, die Verehrer der italieniſchen Renaiſſance-Grazie und -Schönheit, ſich ſchon jetzt ſo ausgelaſſen haben, wie ſpäter Laireſſe hinſichtlich der Darſtellung that, welche Vornehmheit und königliche Würde dadurch ausdrückte, daſs man eine Perſon mit »prächtigen und köſtlichen Zierrathen, als goldenen und ſilbernen Stoffen, Juwelen, Perlen u. ſ. w.« überlade, wonach man auch leicht einen Beſenſtock mit einer Haube verzieren könne. Und er beluſtigt ſich über die Maler, welche Könige wie David, Salomo und Ahasveros ſich nicht anders denken können, als mit der goldenen Krone, die ihnen Geſellſchaft leiſten muſs, ſo in der Schlafkammer, wie auf dem Thron, und mit dem Scepter ſowohl an der Spitze der Tafel wie eines Heeres regieren.

Rembrandt liebte blitzendes Geſchmeide und koſtbare Stoffe, wegen ihrer maleriſchen Wirkung. Weil er für ſeine Figuren Anmuth und Haltung einer vornehmen Erziehung oft geradezu vermied, ſo entſtehen in der That viele Widerſprüche daraus, an die man ſich bei ihm ſo gut gewöhnen muſs, wie etwa bei Peter Cornelius an die abſcheulichen Körperformen von Hühnerbrüſten, zu kurzen Füſsen, häſslichen Hälſen etc. in manchen ſeiner berühmteſten Zeichnungen.

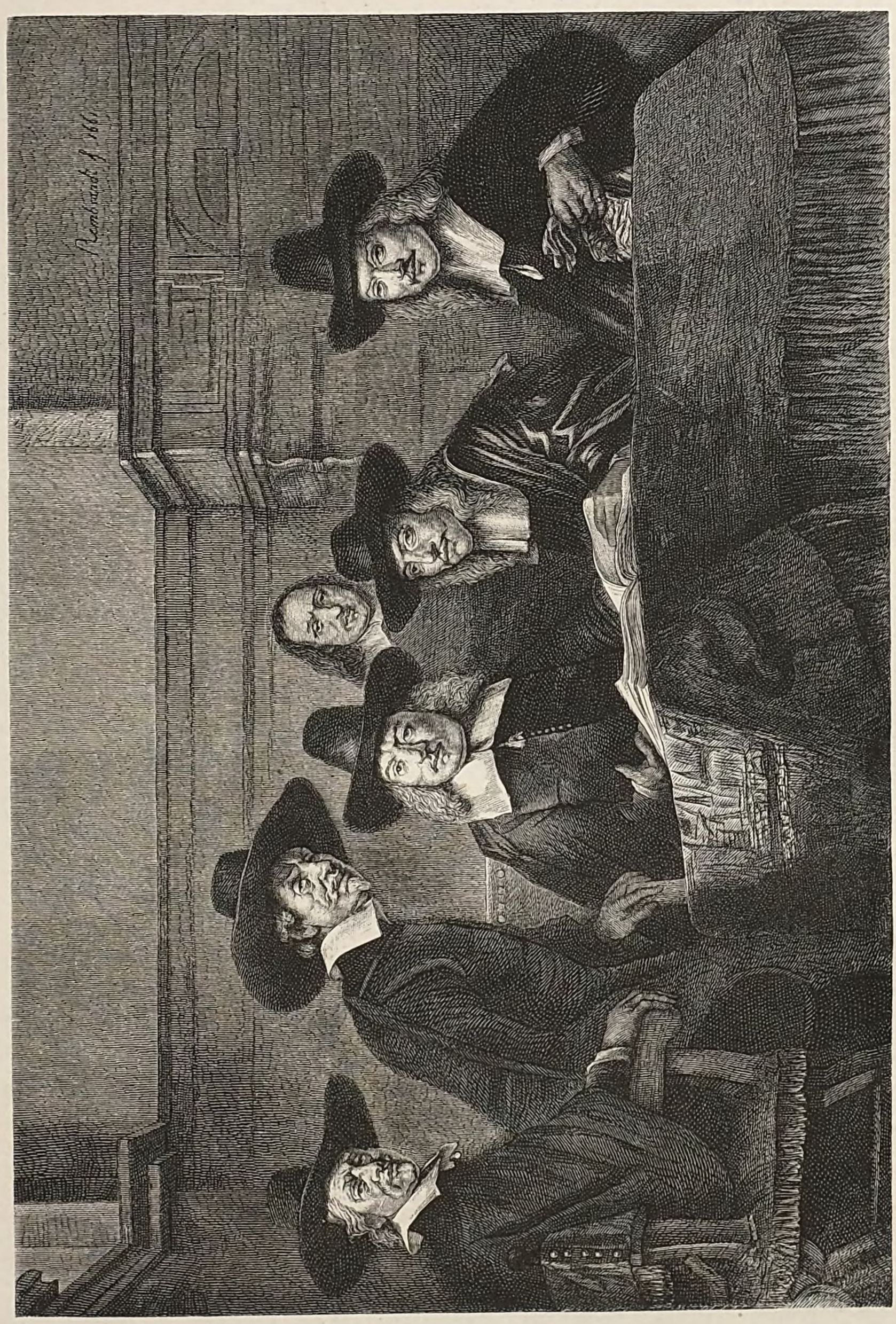
Nackte Frauen, welche Rembrandt in dieſen Jahren ziemlich oft dargeſtellt hat, ſollen uns erinnern an Houbraken's Urtheil, daſs ſie nach dem Sprichwort »zu traurig, um davon zu ſingen und zu ſpielen« wären und an die auch von ihm citirten Verſe von Andries Pels über und gegen Rembrandt:

Sollt' eine nackte Frau, wie manches Mal geſchah,
Er malen, wählt er nicht die Venus Griechenlands,
Nein, lieber ein Wäſcherweib, ein Torf-Weib aus der Scheune;
Nennt die Verkehrtheit noch Nachfolgung der Natur,
Eitle Erfindung Alles Andre. Schlappe Brüſte,
Knotige Hände, ja die Kniffe von den Wülſten
Des Schnürleibs in dem Bauch, des Strumpfbands um das Bein —
'S muſst' Alles gemalt ſein, ſonſt war die Natur verletzt,
Zum mindeſten ſeine, die nicht Regeln noch Vernunft
Von Ebenmaſs zugab im Menſchenkörper . . .

Houbraken preiſt den Freimuth von Pels und bittet den Leſer, auch ſein offenherziges Urtheil zu verzeihen, das nicht aus Haſs gegen des Mannes Werke komme, ſondern weil er die verſchiedenen Kunſtſtile zu vergleichen habe. Denn davon abgeſehen, müſſe auch er mit Pels ſagen:

O wie iſt's Schade für die Kunſt, daſs eine Hand,
So brav, nicht beſſer ſich der angebornen Gabe
Bedient hat. Wer hätt ihn im Malen überflügelt?
Doch ach! Je gröſser, je verwilderter
Der Geiſt, der ſich an keine Regeln bindet
Und Alles aus ſich ſelbſt zu wiſſen unterwindet.

Es iſt nicht zu läugnen, daſs in ſpäterer Zeit entgegen der Schwärmerei für Rembrandt, die ſich erhielt, eine förmliche Erbitterung erwachte, in ſchwächerem Grade eine hochmüthige Abkehr, welche ſelbſt manche ſeiner früheren Schüler erfaſste, die nun ſeine Weiſe als Manier verwarfen und ihm mit Bitterkeit nachtrugen, daſs ſie bei ihm nicht die Regeln und Vorſchriften gelernt hatten, mit denen die akademiſche, ſogenannte wiſſenſchaftliche Kunſt anrückte und prunkte. An Allem hatten dieſe Kenner zu mäkeln, an ſeinem Licht und ſeinem Schatten, wie dieſelben grau, gelb oder roth gehalten ſeien. — Licht hebt Dunkel, Dunkel hebt das Licht, wie der Zwerg den Rieſen vergröſsert, ſagte man, mit Vondels weiteren anzüglichen Worten: Doch gebärt die Malerkunſt auch Söhne der Düſterniſs, die gerne im Schatten, wie eine Eule, verkehren. Wer dem Leben nachfolgt, kann verzierte Schatten entbehren. Hell iſt die Natur . . . . Unter den Schülern, welche Rembrandt's Stil bald verlieſsen und mündlich und ſchriftlich ihr Urtheil über den Meiſter abgegeben haben, war auch Samuel van Hoogſtraten, der Lehrer Houbraken's, von dem dieſer Verſchiedenes über Rembrandt hat berichten hören. Samuel van Hoogſtraten, der Verfaſſer des Maler-



Die Staalmeesters. Museum zu Amsterdam.

buchs und ſeiner Zeit einer der berühmteſten Theoretiker, von ſeinem Anſehn als ausübender Künſtler abgeſehen, lobt ſeinen Meiſter Rembrandt wegen ſeiner Begabung für das Helldunkel und die Reflexe. »Hätte er ſich nur etwas beſſer auf die Grundregeln dieſer Kunſt verſtanden! Denn wer ſich allein auf ſein Auge und die gewohnte Erfahrung verläſst, begeht oft Fehler, die den Spott von Lehrlingen, geſchweige von Meiſtern verdienen.« Von Hoogſtraaten und Andern wird auch die Nachricht Houbraken's ſtammen, wie unendlich ſorgfältig oft Rembrandt in Stellung und Anordnung ſeiner Modelle geweſen ſei. »Verſchiedene ſeiner Lehrlinge haben mir erklärt, daſs er zuweilen wohl eine Figur auf zehnerlei Art abſkizzirte, ehe er dieſelbe auf die Leinwand malte, auch wohl einen Tag oder zwei damit zubringen konnte, um einen Turban nach ſeinem Gefallen aufzutakeln. Doch was das Nackte anbelangt, damit hat er ſo viele Vorbereitungen nicht gemacht, ſondern iſt da meiſtens ſchludrig überhingegangen. Sieht man eine gute Hand von ihm, iſt's eine Seltſamkeit, weil er dieſelbe, beſonders bei Portraits, in den Schatten hineingedämmert hat.« Es iſt dazu nur zu bemerken, daſs im Inventar von Rembrandt die Mappen von ſeinen Zeichnungen nach der Antike und nach Statuen nicht fehlen.

Aus dem Jahre 1661 ſtammt wieder ein Hauptbild: die Stempel-Meiſter. Die Anatomie, der Schützen-Auszug, die Wardeins des Staalhofes von Amſterdam, danach bezeichnet man im Allgemeinen die drei groſsen Abſchnitte ſeiner Malerei — draſtiſch, feurig und breit, ſtill glühend und tief. »De staalmeeſters van het oude staalhof (les maîtres plombiers)« zeigt ſechs Figuren in natürlicher Gröſse an einem Teppich-behangenen Tiſch (H. 1,85. L. 2,74 M.) Das Licht erfüllt gleichmäſsig, gedämpft glühend das Gemach. Es iſt eine einzige Fuge auf dem goldig-röthlich-bräunlichen Ton durch immer tiefere Nüancen in's Schwarz.

Licht, Helldunkel, Portraits — Alles ergiebt ein in ſeiner Art einziges Bild. Doch will es nachgefühlt ſein mit dem Auge und Gemüth, wie Rafael's Werke mit harmoniſchem Geiſt und Schönheitsſinn.

Fremden, die von dem berühmten Bilde gehört haben und zum erſten Mal in's Zimmer treten, begegnet es wohl, daſs ſie nach ſchnellem Ueberblick über die Bilder des Gemachs ſich reſolut, manchmal auch mit lauter Bewunderung, vor das gegenüber hängende groſse Regenten-Stück von Karel Dujardin ſtellen, bis ſie bei der Vergleichung im Catalog ihren Irrthum gewahr werden und nun verblüfft das Bild van Rijn's anſehen.

Zu Rembrandt's letzten Schülern rechnet man Arnold de Gelder, und Gottfried Kneller aus Lübeck, der Houbraken zufolge, wahrſcheinlich nach Rembrandt's Tode, zu Bol ging. Auch den achtzehn Jahre älteren Willemans aus Lübeck nennt Houbraken einen eifrigen Anhänger Rembrandt's, der ſich meiſt bei ihm und J. Baker aufgehalten habe, und der in ihrer Kunſt, ihrem Umgang und ihrer Belehrung ſo viel Vergnügen gefunden habe, daſs er darüber ſeine italieniſche Reiſe ausſetzte. Merkwürdig, daſs ſo manche Deutſche (die Genannten aus Cleve, Bremen, Lübeck, Niederſachſen) bei Rembrandt eintraten.

Titus van Rijn wurde im Jahr 1665 für mündig erklärt. Er wurde Kunſthändler, heirathete im nächſten Jahr 1666 ſeine Couſine Magdalene van Loo (deren Eltern von den ſeinigen ihrer Zeit wegen der angeblichen Verläumdung, daſs Saskia verſchwende, verklagt waren) und wohnte am Singel in der goldenen Wage.

Hat ſein Vater Rembrandt ſich erſt in der Zeit von Titus' Mündigkeit wieder verheirathet mit Catharina van Wyck? Oder war er vorher ſchon mit der inzwiſchen verſtorbenen Henriette Jaghers verheirathet geweſen?

Wir wiſſen nichts über dieſe letzten Jahre des groſsen Meiſters. Ob wohl Frans Hals noch ſeine Staalmeeſters geſehen und, ob Rembrandt noch 1664 die Regentinnen vom Oude Mannenhuis des achtzigjährigen Haarlemer Meiſters ſah? Dieſe Alten ſtanden wie das Rieſen-Geſchlecht zu den Männern der ſatten holländiſchen Ruhmeszeit, die nun auch ihrem Sturze entgegen ging.

Im September 1668 hatte Rembrandt noch den Schmerz, ſeinen Sohn Titus ſterben zu ſehen. Im Frühling 1669 kam eine nachgeborene Enkelin Titia. Ende October aber ſtarb auch deren Mutter, Titus' Witwe. Lange hat man des Meiſters eigenes Todesjahr mit dem eines Rembrandt van Ruynen verwechſelt und nach der Todes-Anzeige deſſelben im Kirchenbuch 1664 als ſein Todesjahr angegeben. Andererſeits hat man es in 1674 verlegt, wie wir bei Houbraken geſehen haben. Erſt Dr. Scheltema hat im Begräbniſsbuch der Weſterkirche ſeine Todesanzeige gefunden: »Dienſtag den 8. October 1669, Rembrandt van Rijn, Maler auf der Rozengraft, gegenüber dem Doolhof. Läſst nach zwei Kinder.«

Dieſer Todesanzeige iſt folgender Nachtrag hinzugefügt:

> Den 21. Dec. 1674 hat Katharina van Wijck, die Wittwe, nicht darthun zu können erklärt, daſs ihre Kinder irgend etwas aus der Erbſchaft ihres Vaters erhalten haben, wie Katharina Teunis Blanckerhoff, die Tante, als wahr bezeugt.

Man weiſs nichts weiter von dieſer letzten Frau und dieſen Kindern van Rijn's.

Hell im Aufgang, ſtrahlend im Zenith, glühend im Niedergang, verſinkend in Wolken und Düſterniſs, ſo erſcheint der Lebensruhm dieſes Meiſters, den ſelbſt ſeine leidenſchaftlichſten Widerſacher den »groſsen« nannten, und mit deſſen Eigenart und ſeinem Verhältniſs zu den Italienern und Antwerpnern ſich die gleichzeitige und nachfolgende Generation fortwährend auseinander zu ſetzen ſuchte.

Sobald einmal unter dem Einfluſs der eigenen Literatur und des neuen franzöſiſchen Geiſtes die Strömung in Holland ſich auf andere Ziele richtete, als Rembrandt im Sinne ſeiner Jugendjahre verfolgte, ward es für die gegneriſche Partei ſo gut wie unmöglich, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Es ging ihm, wie dem Schwan vom Avon, der am Ende ſeines Lebens auch von der Kritik der immer ſiegreicheren doctrinären Renaiſſance-Partei betroffen wurde. »Geſchmackloſigkeit oder Mangel an Schönheitsſinn, Geſetzloſigkeit oder Mangel an ordnendem Geiſte, die realiſtiſche Naturzeichnung in ſeinen Werken oder der Mangel des künſtleriſchen Ideals waren früher und ſind noch heute die ſtehenden Vorwürfe, die Shakeſpeare gemacht werden«, ſagt Gervinus. Man ſetze für Shakeſpeare Rembrandt, und jedes Wort paſst auch für den Schuhu von Leiden, als den ihn ſeine Gegner anſahen.

Jeder empfand Rembrandt's Gröſse und Gewalt; jeder mochte ſich auch mit Recht manchmal über ſeine unnöthige Häſslichkeit und Gemeinheit der Formen empören. Da Michelangelo, Rafael, Tizian, Rubens, van Dyck die allgemein anerkannten Heroen der Malerei waren, ſo maſs man immer mit ihrem Maſs, und nun fand ſich, daſs für Rembrandt nichts ſtimme. Warum nicht? Rembrandt war

doch unbeſtreitbar ein ſo eminenter Meiſter. So muſste er aus Eigenwillen und knirſchendem Ehrgeiz ein Abtrünniger, ſo muſste er Lucifer gegen die treuen Erzengel der Kunſt ſein!

Ihr täuſcht euch, ruft Pels, die ihr die gebahnten Wege verlaſſen, als Verzweifelte eine gefährlichere Bahn einſchlagen und, zufrieden mit vergänglichem Lob, es machen wollt, wie der groſse Rembrandt, der, da er ſah, daſs er Tizian, van Dyck und Michelangelo nicht erreichen konnte, es vorzog, ſich von ihnen in der auffälligſten Weiſe loszuſagen und der gröſste Ketzer in ſeiner Kunſt zu werden und mehr als einen Neuling zu beſtricken, er, der im Enſemble und in der Kraft des Colorits Niemandem wich.

So lautete das Urtheil tonangebender Kritiker über den Mann, der es wagte, neben Tizian, Rafael, van Dyck und Michelangelo der Kunſt neue Gebiete zu eröffnen und zu malen, was noch Niemand gemalt hatte.

Es hätte nur gefehlt, daſs man den ſonderbaren Schwärmer und Kunſtverderber, wie den groſsen Athener, hätte zum Giftbecher verurtheilen können! Wie die Athener verwundert den Sokrates, der ihnen von ſeinen Anhängern als der gröſste Weiſe gezeigt wurde, in den kleinen Handwerksbuden herumdiscutiren ſahen, ſo ſahen die Amſterdammer Anhänger der »antiken« Malerei höhnend ihr Original durch die Stadt, auf den Brücken und in den Straſsenwinkeln und zwiſchen den Trödlerhaufen des Neuen und des Norder-Marktes herumſtöbern nach Waffen, Trachten und altmodiſchem Tand, um damit ſeine Figuren auszuſtaffiren.

Schon dafür, daſs er die holländiſche Landſchaft in die Kunſt einführte, hätte er nach dem Urtheil der gegneriſchen Radicalen den Zorn Apollo's verdient. Uns wundert, daſs nicht irgend ein Poet Hercules Seghers und Rembrandt van Rijn als neue Marsyaſſe hingeſtellt hat, welche die Rache der Gottheit traf, weil ſie, den Parnaſs verſchmähend, das Gewöhnliche und das Gemeine bildeten, ſo daſs jener, dem Verhungern nahe gekommen, ſich dem Trunk ergab, von der Treppe fiel und den Hals brach und Rembrandt, immer tiefer ſinkend, wie jene bewuſste Vorladung der Kirchenobrigkeit bewies, einen ſo obſcuren Lebensausgang nahm.

Doch wenigſtens ein Dichter hat, wie wir durch Vosmaer erfahren, auch Rembrandt's Gröſse ähnlich verkündet, wie es nach Shakeſpeare's Tode geſchah. Jeremias de Decker preiſt zum Dank für ſein von Rembrandt umſonſt gemaltes Portrait Rembrandt's »gebildeten Geiſt und geniale Kunſt, zum Trotz dem Neide, dieſer infamen Beſtie.« Durch Reime Rembrandt's Ruhm mehren wollen, hieſse Waſſer in's Meer und Sand an den Strand tragen. Rembrandt's Pinſel brauche Niemandes Lob und habe den Ruhm des Meiſters verbreitet, ſo weit die Schiffe des freien Hollands auf den Wogen ſchwämmen. Sein Ruhm beſtehe neben dem Rafael's und Angelo's.

Nicht übel hat ihn unſer Sandrart geſchätzt. Er nennt Rembrandt, den er perſönlich kannte, den »Maler« gegenüber den »Färbern«, und rühmt ſeine Simplicität der Natur bei den natürlichen Effecten durch das Colorit, und ſeinen überall ſich kennzeichnenden groſsen Geiſt.

Doch gilt es hier nicht das Urtheil der Zeiten über Rembrandt anzuführen.

Rembrandt war der Antipode Michelangelo's und Rafael's. Er ſtand ihnen ſo entgegen, wie etwa Boz Dickens dem Dante und Arioſto.

Michelangelo ſtellte ſeine Ideen und die Urkräfte der Natur im Erhabenen und Gewaltſamen menſchlicher Körper dar. Rafael malte das Göttliche als echter

Sohn der Renaiſſance in der ſchönen menſchlichen Geſtalt. Rembrandt, der Sohn einer Epoche, welche Gott in der ganzen Natur ſah und wiſſenſchaftlich eine phyſicaliſche Richtung nahm, machte die groſsen kosmiſchen Gewalten von Luft und Licht zu ſeinem Ideal, während er an die Formen der Wirklichkeit des Menſchen und der ihn umgebenden körperlichen Natur nicht rührte. Er bezwang maleriſch den Raum und Luft, Licht und Dunkel mit dem Zauberſtabe ſeines Pinſels — oft Prospero im Herrlichen und etwas Caliban für das Niedrige in einer Perſon. Unwillkürlich denken wir bei ihm an den damals in Holland wohlbekannten Jacob Böhme, dem im Anſchauen des Spiegelbildes der Sonne im blinkenden Zinn zuerſt das Weltgeheimniſs aufging, und der darin die Zeichen las, wie Rembrandt's ſogenannter Dr. Fauſtus ſie erblickt, und mit dem auch der Müllerſohn van Rijn ſagen mochte: die groſse unveränderliche Natur iſt das, was man von Gott ſieht.

Myſtiſch ergreift uns auch Rembrandt durch ſeine Lichtwirkungen und den Ausdruck des Gemüths. Das iſt nicht gewöhnliches Licht. Es iſt beſeelt, wie wir ſchon oben ſagten. In den bezüglichen Bildern und Radirungen iſt immer Göttliches, wie dies im Licht um das Kreuz oder in das Grab ſich ergieſst. Gottes groſse unveränderliche Natur in Wolken, Lichtſtrahlen, Schatten, Regenbogen iſt in den Landſchaften ſein Lieblings-Vorwurf. Gegend und Luft vereinigen ſich immer bei ihm zu einem Bilde, das uns ergreift, als ob wir ein Capitel der Patriarchenzeit in der Bibel leſen, ſo ſchlicht und einfach, ſo groſs, bleibend wahr und erhaben iſt es, ſo fern darin alle ſubjective Eitelkeit und Schwäche. Das Einfachſte wird in dieſem Geiſte als wahr zum Ewigen.

Ueberhaupt liegt hier das Geheimniſs von Rembrandt's Wirkung. Mit dieſer Art der Frömmigkeit iſt er unwiderſtehlich, mag er ſchildern, was er will. Er ſteht noch in der Kraft der alten Meiſter der van Eyck'ſchen Zeit und des Lucas van Leiden, Albrecht Dürer's und Hans Holbein's, welche »fromm« ſind, weil ſie jedem Object gegenüber ſich ſelbſt vergeſſen, und welche Dinge und Charaktere deshalb ſo treu und ſonderbar ernſt und objectiv wiedergeben, wie es die Neueren, denen tauſend Nebengedanken und Bezüge und Abſichten durch den Kopf gehen, ſo ſelten vermögen.

Rembrandt iſt oft derb, plump, unbequem, brutal und was Alles noch; aber in dieſer ſeiner eigentlichen künſtleriſchen Centralkraft iſt er ſo groſs und ſtät und unerſchütterlich, wie nur ein Michelangelo. Dies ſein inneres Centralfeuer glüht ſtill, groſs, nie von Qualm umdunſtet. Kein Myſtiker ſeiner Tage konnte dabei tiefer hinabtauchen in das ſtille Gefühl, wo die Seele in's Göttliche ſich verſchwimmen fühlt, kein eherner Puritaner war entſchiedener, kein exaltirter Republikaner fühlte ſich unabhängiger, als Rembrandt van Rijn in ſeiner Kunſt.

Doch wer könnte in Kürze dieſen Charakter zu ergründen verſuchen. Haben wir deshalb doch ſo einfach wie möglich ſein Leben hererzählt, damit Jeder möglichſt unbeeinfluſst ſich danach vor ſeinen Werken an den eigenthümlichen Meiſter hinanfühlen möge.

Als Techniker iſt Rembrandt van Rijn von Niemandem übertroffen, wie er die Körper in ihrer Luft- und Licht-Umhüllung darſtellt, wie er die Luft ſelbſt, zeichnend und malend, erfaſst und mit dem Auge in ihrer räumlichen Ausdehnung feſthält in ihren unendlichen Abſtufungen vom blendenden Sonnenlicht bis in's Dunkel. Er hat gleichſam den von den Luft- und Sonnenlicht-Atomen erfüllten

Raum zu malen gewuſst, den Tanz der Sonnenſtäubchen im Licht-Einfall, wie das Fluthen des Lichtes durch die Spalten zwiſchen den Wolken-Bergen vom Himmel zur Erde hinab. Seine Geſchicklichkeit in der Radirung war ſo auſserordentlich, daſs Houbraken darüber bemerkt, er habe ſeine Art, die Platten zu überarbeiten, geheim gehalten und keinen Lehrling zuſehen laſſen, und ſei ſeine Kunſt unbegreiflich und ſomit ſeine Entdeckung, gleichwie die Wiſſenſchaft der Glasmalerei von Dirk und Wouter Crabet in Gouda, mit ihm in's Grab geſunken. Hinſichtlich ſeiner techniſchen Meiſterſchaft mag man ihn vielleicht am beſten vergleichen mit Sebaſtian Bach. Er fugirte ſeine Farbentöne und Harmonien mit derſelben Kunſt und freiquellenden Sicherheit, wie dieſer.

Was wir Modernen, verwöhnt durch Erſcheinungen neuerer Zeit, auch bei einem Rembrandt van Rijn leicht vermiſſen, iſt eine reiche Entwicklung, wie wir ſie etwa in Goethe gewahren, die ſich in verſchiedenen Stilen übereinander erhebt und in jedem ihre reichen Blüthen trägt. Doch jene Zeit war anders in ihrer Bildung, einheitlicher und beſchränkter, aber dafür auch durchgehends gründlicher und vollkommener in ihrer einmal gewählten Art, als die der neueſten Zeit. Wenn Rembrandt nach dem Tode Saskia's eine Reiſe nach Italien gemacht hätte, wie Goethe ſie nach dem zehnjährigen Aufenthalt in Weimar machte! Doch Rembrandt van Rijn iſt, wie er iſt, einer der gröſsten jener erleſenen Menſchen, welche Welt und Geiſt in der Nachbildung des Scheines als Maler darſtellen und ſo in ihrer Weiſe der Menſchheit neue Anſchauungen und Empfindungen und überhaupt ein anderes geiſtiges Leben eröffnen.

Sieh nur herab, es iſt ein Werk von dir,
Das jedes andre neben ſich verdunkelt,
Und zwiſchen vielen Sternen hier
Als wie ein Stern der erſten Gröſse funkelt.
Sieh, was dein Werk für einen Eindruck macht,
Das du in deinen reinſten Stunden
Aus deinem innern Selbſt empfunden,
Mit Maaſs und Weisheit durchgedacht,
Mit ſtillem, treuem Fleiſs vollbracht ....
So lebſt auch du durch ungemeſſ'ne Zeit;
Genieſse der Unſterblichkeit!

ſagt Goethe in Künſtlers Apotheoſe, in der noch Anderes auf unſeren Meiſter paſst.

Wie Rembrandt van Rijn ſtarb, haben wir geſehen: ſang- und klanglos. Aber ſein höheres Leben begann bald nach ſeinem Tode. Seine Bedeutung iſt bleibend. Holland ehrt ihn als einen ſeiner ruhmvollſten Söhne. Am 27. Mai 1852 wurde ſein ehernes Standbild, geſchaffen von L. Royer, in Gegenwart des Königs Wilhelm III. durch den Bürgermeiſter von Amſterdam enthüllt. Seitdem iſt es von ſeinem erſten Standort auf den gröſsten Platz Amſterdams verſetzt, der nach dem Meiſter fortan Rembrandt-Platz heiſst.

Von Rembrandt's Portraits giebt Weigel's Katalog zweiundvierzig Stück an.

Gemälde, Radirungen und Handzeichnungen, verzeichnet mit Angabe der Sammlungen, wo ſie ſich befinden, der Nachbildungen u. ſ. w. C. Vosmaer in ſeinem »Rembrandt Harmensz. van Rijn, sa vie et ses oeuvres«, dem wir mit den Schriften Scheltema's und den geſammelten Notizen von Chr. Kramm, wie ſchon oben bemerkt, alles Thatſächliche verdanken. Zu der neueren Literatur über Rem-

brandt: E. Kolloff, Rembrandt's Leben und Werke im Raumer'ſchen hiſtor. Taſchenbuch von 1854, den Werken P. Scheltema's und Vosmaer's, Ch. Blanc's, den trefflichen Auseinanderſetzungen Bürger's (Thoré's), W. Bode's (Zur Rembrandt-Literatur, Zeitſchrift für bildende Kunſt 1870) u. ſ. w. ſind in jüngſter Zeit hinzugekommen die unter dem Titel: »Les maîtres d'autrefois« von Eugène Fromentin zuerſt in der Revue des deux mondes 1876 veröffentlichten, ſpäter als beſonderer Band erſchienenen Aufſätze, voll feiner und intereſſanter Beobachtungen.

Rembrandt f. 1639

XXIV.

GERHARD TERBORCH.

GABRIEL METZU. — KASPAR NETSCHER.

Von

Carl Lemcke.

Gerhard Terborch.

Geb. 1608 in Zwolle, † 1681 in Deventer.

Als im Anfang des 17. Jahrhunderts die Holländer auch in der Malerei neue Reiche entdeckten und in Beſitz nahmen, da erſtanden unter ihnen drei Genremaler, die wie Königsſöhne im Märchen die verſchiedenen Stände ihres Volkes unter einander vertheilten, um ſich zu künſtleriſchen Herrſchern darüber aufzuſchwingen: Gerhard Terborch, Gerhard Dou und Adriaen van Oſtade. Der erſte wählte ſich den höheren, der zweite den mittleren, der dritte den niederen Geſellſchaftskreis.

Es waren hochbegabte Männer. Sie wurden die Erſten ihrer Art für ihre Zeit, was in dieſer Blüthenepoche genialer Kräfte und trefflicher Talente viel beſagt, und ſie ſind, was nicht weniger heiſst, Vorbilder geblieben bis auf den heutigen Tag.

Sie waren Glückliche. Groſser Bahnbrecher und Neuerer zu ſein, iſt ſelten eine rein beglückende oder nach dem gewöhnlichen Maſsſtabe voll lohnende Aufgabe. Wer neue Weltanſchauung oder groſse Umwälzung bringt, neue Welten ahnt und ſucht, darf den Gang durch Hölle und Fegefeuer der entgegenſtehenden Ueberzeugungen und Vorurtheile nicht ſcheuen und den Sturz nicht fürchten, wie er ſich in's Ungewiſſe hinein wagt.

Aber angeſichts ſchon vorliegender Errungenſchaften, ſicher über Ziel und Wege, dicht hinter den Bahnbrechern folgen, als Jünger der neuen Ueberzeugung das neue Thun für das einzig Wahre und Richtige halten, ſich ein den Kräften angemeſſenes begränztes Gebiet erwählen, um es nach den neuen Ideen zu beherrſchen, das iſt nicht ſo groſsartig, aber ſicher, gut, wichtig und — es lohnt. An der Kraft zehren nicht Zweifel, Schwanken und vergebliches Ringen. Da iſt Zufriedenheit, wie nur Beſchränkung ſie zu geben vermag. Bei Begabung und Ausdauer ſind die Erfolge verbürgt. Keine Frage! Hier blüht nach gewöhnlichem Urtheil das wahre Glück.

Gerhard Terborch und ſeine beiden Genoſſen haben ihr Glück im vollſten Maſse verdient. Es iſt ihnen wohl ergangen — ſie erfuhren keine traurigen Schickſale, wie etwa Elzheimer, Frans Hals und Rembrandt van Rijn, deren Nachfolger und Schüler ſie waren.

Jene Wandlung der holländiſchen Malerei vom alten zum neuen Stile zu verſtehen, muſs man ſich erinnern, was Holland zu Ende der erſten Hälfte ſeines achtzigjährigen Freiheitskrieges geworden: das ruhmvollſte Land der Welt, in dem der Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit völlig abgeſchloſſen war.

Das Geſchlecht, um 1609, wo der erſte Friede den vollen Sieg verkündete, geboren, Erbe der Errungenſchaften des Verzweiflungskampfes, kühn, frei, zuverſichtlich im Bewuſstſein des geſicherten Gewinns, ward der eigentliche Träger der groſsen Ruhmesepoche, die nun anhub.

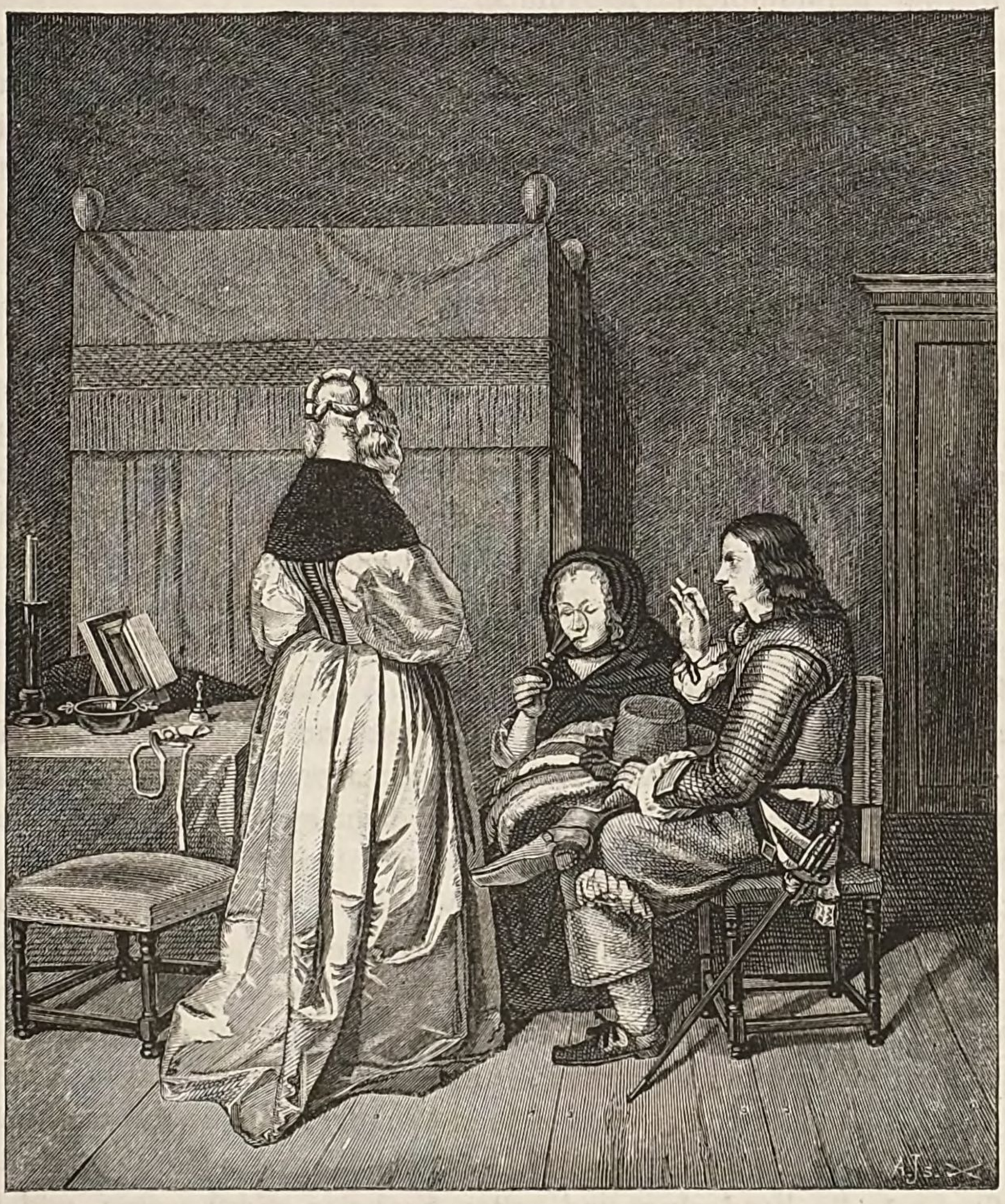
Eine Zeitlang hatte es geſchienen, als ob alles verloren ſei. Hollands Hoffnung war in der Fremde oder ſchwamm im geſetzlos erklärten Geuſenthum auf dem Meere. Da war eine kecke Geuſenthat der Anfang neuen Heils geweſen. Abermals ſetzte man alle Kräfte ein, rückſichtslos mit allen alten Traditionen brechend. Und ſtatt dem Verderben anheim zu fallen, wie die Feinde erwarteten, die Halben fürchteten, fand man ſich plötzlich an die Spitze der neuen Zeit gehoben.

Das Freiheits- und Nationalitätsgefühl blieben Sieger gegen die zwei Weltmächte, Spanien und den Katholicismus. Fortan griff das neue ſtolze Gefühl durch: Selbſtändig, national vorwärts ſtreben, keiner fremden Tradition ſich beugen, der eignen Freiheit und Ueberzeugung leben, vor keiner Schranke ſtillſtehen, deren Berechtigung nicht das eigne Gewiſſen anerkennt.

Das war eine neue Weltauffaſſung, mit der ein Volk neues und groſses ſchafft. So lieferte nun das nordweſtliche Niederdeutſchland realiſtiſch das Seitenſtück zur groſsen griechiſchen Blüthezeit in Leben, Wiſſen und Kunſt.

Gegen Ende des Mittelalters war bei allen wichtigen europäiſchen Völkern eine merkwürdige Steigerung des maleriſchen Sinnes eingetreten. Um die Reformationszeit ſtand es damit in Holland wie in Deutſchland, zu dem es noch gehörte. Lucas van Leiden war Dürer's Genoſſe. Aber es ging anfangs wie in Deutſchland, bis man im Kampfe auf Leben und Tod ſich die Freiheit des neuen Lebens erfochten hatte. Man lieſs auch in Holland den mittelalterlich katholiſchen Idealismus in der Malerei fallen, es reichte jedoch die Kraft noch nicht, den eigenartigen Realismus durchzuführen, und ſo ſuchte man Erſatz bei der hoch entwickelten, unendlich überlegenen, ſchönen, fremden Renaiſſance, welche

auch, religiös neutral, Katholiken und Proteſtanten ideal gleich gerecht war. Man lernte von ihr. Die alte Steifheit und groteske Phantaſie verſchwand mehr davor. Schoorl's Anſchluſs an die Venetianer hatte ſeine coloriſtiſche Wirkung. Den Höhepunkt der holländiſchen Renaiſſance in der Malerei zeigt Cornelis Corneliſſen van Haarlem (1562—1638). Ganz und gar waren aber auch hier die älteren Strömungen nicht vergangen, wie z. B. lange Pier's Genrebilder beweiſen.



Väterliche Ermahnung. (Berliner Muſeum.)

Dieſe Renaiſſance ward von den gelehrten Schichten hoch geprieſen, aber ſie war angelernt und lieſs das Volk kalt.

So lag die groſse maleriſche Begabung im Volke ſchlummernd. Wie es zu gehen pflegt, ſollte die rechte Erweckung durch einen Anſtoſs von auſsen und zwar aus der Heimath der Renaiſſance ſelbſt kommen.

Es ward zu viel der Ideen der Vergangenheit und des Jenſeits und der idealen Ueberſpannung. Der Manierismus der ſeelenlos gewordenen Renaiſſance

und des ekſtatiſchen Neukatholicismus erzeugte den Gegenſtoſs des Naturalismus in der Malerei.

Es war derſelbe Drang in der Kunſt wie in der Wiſſenſchaft, nun auch einmal wieder zur vollen Wirklichkeit und Natur und in die Gegenwart zu gelangen. Caravaggio ward der maleriſche Revolutionär. Rauh und rückſichtslos griff er durch. Was die Venetianer ideal, heiter, vornehm und glänzend für die Darſtellung der Wirklichkeit gethan hatten, fand in ihm das demokratiſche und radical ſchroffe naturaliſtiſche Gegenſtück.

Aber noch eine andere Reaction ward wichtig. Gegen die Ungeheuerlichkeiten einer genialiſchen und verwildernden Fresco-Malerei und Sudelei erſtand als eine Neubelebung der einſt ſo beliebten und geübten Miniaturmalerei die Fein- und Kleinmalerei Elzheimers mit dem kleinen Format, der ſauberen Zeichnung und der ſchmelzenden Pinſelführung.

Die Naturaliſten ſuchten nicht mehr Vereinigung des Idealen und Realen, ſondern erkannten conſequent nur die Wirklichkeit als Ziel an. Auch das gewöhnliche Leben lieferte ihnen Vorwürfe. Sie ſetzten das Genre in ſeine Rechte. Licht und Farbe ſind immer das Entzücken des Malers, und die Maler der Ekſtaſe ſchwelgten damals in ihren Glorien — Correggio wies die Wege. Auch Caravaggio war ein groſser Coloriſt. Aber er entidealiſirte auch die Glorien. Wieder beſonders verwandte Elzheimer dieſe Lichtluſt. Wenn jemand naturaliſtiſch Scenen des gewöhnlichen Lebens malte, die in einem Zimmer, alſo in einem nur durch einzelne Lichtöffnungen erhellten Raum vor ſich gehen, dann muſste ein feines Farben- und Licht-Auge auf die Beſonderheiten des geſchloſſenen Lichtes und ſeiner Wirkung auf die Localfarben, Halbdunkel, Verdämmern u. ſ. w. aufmerkſam werden. Caravaggio ward es. Er begann Licht und Schatten und ſolche Lichteffecte — auch künſtlicher Beleuchtung — in eigenen Apparaten zu ſtudiren. (Es geht das parallel mit dem Aufſchwung der damaligen phyſikaliſch-wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen.) So eröffneten ſich neue coloriſtiſche Gebiete. Die grade maleriſch neu auf den Schauplatz tretenden Völker — Niederländer und Spanier — griffen hier das Neue an und ſollten in deſſen Verfolg das Höchſte leiſten.

Die jungen Niederländer, welche damals in Italien nach Caravaggio ſich bildeten oder ſich Elzheimer in Rom als Freunde anſchloſſen, brachten ihre Errungenſchaften in die Heimath zurück. Fremdes Vorbild und eigene Kraft wirken nun in der holländiſchen Malerei dieſelben Wunder, wie ſie ihr maritimer Aufſchwung zeigt. Die Holländer haben die neuen Welten auch nicht entdeckt, in denen ſie jetzt die Entdecker und erſten Eroberer überflügelten, und in deren Ländern und Meeren ſie ſich auf lange hin zu unbeſtrittenen Herrſchern machten.

In zwei Decennien iſt die ganze holländiſche Malerei umgewandelt. Was in Italien Schul- und Parteiſache geblieben war, ward hier Volksſache. So bald man das nationale Weſen und Leben zum Untergrund gewann, ſchoſſen Kräfte um Kräfte empor. Das ganze Volk nahm Antheil. So ward eine Zeitlang jedes fremde Element bei Seite geſchoben, ausgeſtoſsen. So ward Alles echt, naturwüchſig, naiv. Das gab etwas in ſeiner Art Einziges, Niedageweſenes.

Die Holländer konnten damals das ſtolze Wort jenes Bürgerweſens im ſlaviſchen Despotenthum wiederholen: Wer kann wider Gott und Groſs-Now-

gorod? Sie lebten und dachten wenigſtens darnach. Nichts ging ihnen über ihr eigenes Weſen, Thun und Denken.

Und ob auch neben ihnen die brabanter Schule ihrer ſüdniederländiſchen Brüder die höchſten Triumphe feierte — das war Malerei der dem Abſolutismus und Katholicismus wieder Verfallenen; ſie kümmerte dieſelbe in der Hauptſache nicht. Sie bildeten ihren eignen Stil, gingen ihre eignen Wege.

Sie warfen zum Idealismus des Katholicismus jetzt auch den der Renaiſſance. Kein Pactiren, kein Compromiſs. Es wird reines Haus für den Realismus sans phraſe gemacht. Die Radicalen ſtellten natürlich alles bisher Geltende auf den Kopf — es iſt darum heute noch oft komiſch zu ſehen, wie die einſeitig ideale Aeſthetik ſich abquält, auch jene holländiſche Schule in ihren Schablonen unterzubringen.

Das neue einzige Ideal wird die Wirklichkeit, die Natur. Alle Phantaſie des Unrealen gilt für Lüge und Unſinn. Enthuſiaſtiſch ſchwört man auf das neue Evangelium in der Kunſt.

Der Malerei bietet ſich dafür zuerſt der Menſch für ſich und in ſeinem Treiben, wie es die Wirklichkeit zeigt. Die Phantaſie hat nichts daran zu ändern; ganz wahr, naturgetreu muſs ſie dargeſtellt werden.

Dann aber wirkt die groſse geiſtige Wandlung, welche beſonders durch die Renaiſſance unterſtützt iſt, immer mächtiger. Der alte Dualismus zwiſchen Gott und Welt, Geiſt und Natur verſchwindet. Man liebt Gottes Gröſse und Güte in der Natur zu erkennen. Es dreht ſich nicht mehr alles einzig und allein um den Menſchen und ſein Heil, wo es Kunſt gilt. Es iſt alles von Gott. Um und durch alles fluthet göttlicher Geiſt, göttliches Weſen. Die Fauſtiſchen Zweifel verfliegen. Mit dem Sinne, mit den Augen eines neuen Geiſtes- und Gemüthslebens ſieht man in die Natur und Wirklichkeit, in Wiſſenſchaft und Kunſt. In dieſer beginnt neue Poeſie, neue Anſchauung. Landſchaft, Thierbild, Interieurs, Blumenſtück, Stillleben u. ſ. w. bezeugen dieſen Geiſt. [Das Spiegelbild der Sonne, die im Zinngefäſse blitzte, ward für Jacob Böhme der Anlaſs des Sinnens zu ſeiner theoſophiſchen Philoſophie. Maler malten Keſſel und Gefäſse, daſs ihre Bewunderer darin das Höchſte ſahen und Idealbilder dafür hingaben. Die Kunſt erkannte die alten Schranken hinſichtlich der wichtigen Ideen und der gewöhnlichen Erſcheinungen nicht mehr an. Alles ward gleich, wenn es nur in ſeiner Art vollkommen war. Uebertragen wir dieſe ganze Bewegung in eine ſtrenge Philoſophie, ziehen wir alle Conſequenzen, ſo ſtehen wir bei Baruch Spinoza. Aus dem Dualismus zwiſchen Gott und Welt wird hier Gott in der früheren Auffaſſung entfernt; die göttliche Welt allein bleibt und iſt das All-Eins. Alle Mannigfaltigkeit iſt nur deſſen Erſcheinungsweiſe. Alles iſt gleich göttlich, gleich wichtig im All-Eins.]

Für den maleriſchen Realismus, der ſeine Stoffe im wirklichen Menſchenleben wählte, kam dieſes natürlich durchaus in Anbetracht.

Holland — wir wählen immer den kürzeren Ausdruck für die Geſammtheit aller freien Provinzen der Niederlande — iſt eine Republik. Wohl ſtehen Fürſten aus dem Hauſe Naſſau an der Spitze, denen das Land von einzelnen Menſchen zumeiſt die Freiheit verdankt, aber ſie ſind nur im Statthalterrang überkommen und vermögen nicht zum Königthum zu gelangen. Im Gegentheil werden ſie in

einer gerade für die Kunſt sehr wichtigen Epoche von der feindlichen, republicaniſchen Partei von der Mitherrſchaft ausgeſchloſſen.

Es fehlt ferner ein mächtiger Adelſtand, wie ſolcher in den niederländiſchen ſüdlichen Provinzen nicht zum wenigſten tonangebend geweſen war und noch war. So lange man mit dieſen vereint kämpfte, hat man auch vom Adelsweſen und dem damit zuſammenhängenden Geuſenthum einen Einfluſs geſpürt. Dann nahm dieſer immer mehr ab und der bürgerliche Geiſt ſiegte.

Die bürgerlich-ſtädtiſche höhere Schicht ſchob ſich als Geld-, Handels- und Aemter-Ariſtokratie ein. Sie betrachtet ſich oder ſtellt ſich dar als echt das republicaniſche Weſen repräſentirend und thut es auch in ihrer Art. Ihre Macht verbirgt ſie mehr, als ſie dieſelbe zeigt. Sie tritt nach Aufsen nicht groſsartig und prächtig auf, nicht in ariſtokratiſch trotzigen Formen. Sie wahrt ängſtlich vor der Welt das republicaniſche und bürgerliche Decorum. Auch die Paſcha's ſolcher Republiken kennen die Unterthanenſcheu vor dem eiferſüchtigen Gebieter, der despotiſch in Neid aufbrauſen könnte: vor der Maſſe! So benimmt man ſich einfach, gewöhnlich, iſt allerdings nichts deſto weniger ſtolz und excluſiv eiferſüchtig auf ſeine Macht, die unter gewöhnlichen Formen ausgeübt wird. Der Stil der Häuſer zeigt das gut. Keine abgeſonderten Paläſte nach Aufsen. Alles in derſelben Straſsenlinie, dieſelbe Schlichtheit im Allgemeinen, wenn auch gröſsere Verhältniſſe. Im Innern fürſtlicher Reichthum und Schmuck.

Von Vorwürfen königlicher oder ariſtokratiſcher Pracht, wo Einer auf Koſten Vieler erhoben wird, die ihm zur Folie dienen, iſt in Holland unter dieſen Umſtänden nicht viel die Rede. Längere Zeit hindurch wirken die politiſchen Parteikämpfe in ganz beſonderer Weiſe ein.

Dem ſelbſtbewuſsten Bürgerthum entſpricht das Porträt, dem republikaniſch-ariſtokratiſchen Gemeinweſen das Genoſſenſchaftsbild, wo die Gleichen kräftig und fröhlich in ihrer ganzen Wichtigkeit; Tüchtigkeit und Behaglichkeit ſich zeigen, Jeder nur in Amt und Würden des Augenblicks vom Andern verſchieden.

Der eigentliche und natürlich zu verherrlichende und ſeine Verherrlichung liebende, deshalb auch viel geſchmeichelte Souverain aber iſt das Volk. Frank, frei und fröhlich giebt es ſich, oft auch als König Gargantua, und wird entſprechend verherrlicht. Damals war der Holländer, was der Yankee ſich bis zum Bürgerkrieg ſo ungetrübt fühlte, der Repräſentant der Freiheit und Gleichheit, jeder Zoll unübertreffliches Selbſtbewuſstſein, lebendige Verachtung der alle Welt beugenden Unterthänigkeit, ſomit nach ſeiner Anſchauung das Licht im Univerſum der Völker. Bürger und Bauern wiſſen ſich als die Gebieter ihres Gemeinweſens und ihres politiſchen Geſchicks. Sie ſind der Staat. Der holländiſche Bauer war freier als der hohe Baron der benachbarten Fürſtenländer. Der Aermſte ſelbſt wuſste ſich freier und dünkte ſich ſomit beſſer, als die in die Abhängigkeit des Abſolutismus immer tiefer ſinkenden Bürger oder gar die hörigen Bauern der umliegenden Staaten. Leben und Glaube war frei! Welch' ein einziger Zuſtand, welch' ein Abſtand damals von allen Andern! Wie mächtig das Alles ſelbſt mit Gut und Blut errungen und verdient! Alles dies ſpricht die holländiſche Malerei nach Licht und Schatten charakteriſtiſch aus, indem ſie für ihr Volksweſen das »hic Rhodus, hic salta« durchführt.

Dabei ward aber maleriſch ein beſonderes Moment wichtig. Es iſt bei einer Bewegung weithin beſtimmend, welche Richtung ihr zuerſt gegeben wird.

Jene gewaltigen Kämpfe der Zeit waren durch die neue Subjectivität gegen die alten Ordnungen in Kirche, Feudalſtaat und Zunftgeiſt gefochten. Man hatte in der Subjectivität eine neue Welt, eine neue — göttliche oder dämoniſche Macht zu entdecken begonnen. Den im Guten und Böſen ungewöhnlichen Perſönlichkeiten des Lebens zur Seite erſtanden die groſsen Pſychologen und Charakterſchilderer in Politik, Geſchichtsſchreibung, Dichtung und Malerei. Wie das

Der Trompeter. (Muſeum im Haag.)

engliſche Drama z. B. zeigt, ward der Charakter des Menſchen nun oft dem früheren Schickſalsbegriff ſubſtituirt. Dieſe Periode muſste eine Blüthezeit der Portraitmalerei werden.

Dieſe bietet an ſich ein neutrales Gebiet zwiſchen Idealismus und Realismus, iſt auch für den Künſtler eine Zuflucht unter Parteikämpfen, wie z. B. unter denen des Katholicismus und Proteſtantismus in den Niederlanden.

All' dieſes begünſtigte auch in Holland die Portraitmalerei, die dabei ſich ſelbſtändig entwickelte, ſo daſs die ältere Hiſtorienmalerei mit ſcheelen Augen auf ſie zu ſehen begann, wie E. J. Potgieter in ſeiner hiſtoriſchen Skizze über die Portraits im Amſterdamer Trippenhuis hervorhebt.

So kam es, dafs beim Beginn der neuen Periode in den erften Decennien des 17. Jahrhunderts die Portraitmalerei realiftifch zu höchft, und technifch voranftand. Nun macht es aber einen Unterfchied, ob etwa die führenden Meifter nebenher auch grofse Portraitiften waren, wie Lionardo da Vinci, Rafael und Titian, oder nur oder vor allem Portraitiften, wie Mierevelt und Frans Hals.

Der eigentliche Portraitmaler ift dramatifchen Vorwürfen eher ab- als zugeneigt. Er braucht ruhigere, nur infoweit belebte Situationen als nöthig, dafs das Charakteriftifche des Menfchen fich lebendig in Mienen, Haltung, Bewegung ausfpricht. Eine Action, die an fich ein Hauptintereffe in Anfpruch nimmt und vom Seelifchen auf die That felbft ablenkt, fteht ihm entgegen. Seine Phantafie pflegt zurückzutreten vor der Kraft charakteriftifch genauer Auffaffung, oder er wäre Hiftorienmaler geworden.

Und nun nehme man die Forderung der Naturwahrheit hinzu, einfeitig durchgetrieben. Dramatifch Bewegtes ftürmifcher Leidenfchaft läfst fich nicht nach der Natur malen. Was nach der Natur »Portrait fitzen« kann, eignet fich am beften. Die Folgen find, namentlich für die Befchränkteren, klar. Die lebhafte Action wird dadurch gedrückt. Man wählt Situationen, die man copiren kann. Die Phantafie wird nach diefer Seite hin immer weniger nothwendig. Man liebt das Ruhige und geräth auch in's Schläfrige und Philiftröfe. Die holländifche Malerei zeigt die Folgen diefer Theorie der Naturwahrheit fo gut, wie die academifche Schule die ihres Idealismus. Die Lichtfeiten brauchen wir nicht aufzuzählen: Wahrheit, feine Charakteriftik, liebevolle Genauigkeit u. f. w.

Man fehe die holländifche und die brabanter Schule, die fo dicht neben einander wirkten, auf diefes Princip der Ruhe und jener dramatifchen Bewegung, welche Rubens infpirirte, an. Die Unterfchiede beherrfchen felbft die Thierbilder. (Brouwer mufs vor der Hand bekanntlich wieder ganz zur Antwerpener Schule geftellt werden. Schlachtenmaler machen natürlich an fich eine Ausnahme.)

So war der geiftige Untergrund, aus dem die Kräfte erwuchfen, deren frifches Wirken wir zu betrachten haben.

Gerhard Terborch (Ter Borch) fand, wie ein Glücks- und Sonntagskind erwachfend, alles Einzelne fchon vor, Richtung, Geift, Stoff, Technik, was er, wie es fcheint, dann fpielend, frank und fröhlich verwerthen und für fein ihm eigenthümliches Fach vereinen follte.

Verfchwunden war durch die Meifter der italienifchen Renaiffance die alte nordifche Befangenheit; das Grotesk-Ungefchlachte machte feinerem Humor Platz. Die Portraitmalerei lehrte feine, feelifche Charakteriftik. Die Brabanter und die aus Italien heimkehrende Jüngerfchaar des neuen Colorits und der Lichteffecte gaben neue Anregungen und lehrten weite und Binnen-Räume malerifch beherrfchen in Farbenharmonie und Luftperfpective. Elzheimer's Freund Poelenburg entzückte jetzt daheim durch feine faubere Malweife, die den Bedürfniffen des gewählten kleinen Formats fo völlig entfprach.

Ein auf's Neue gerichteter, jugendfriſcher Geiſt von wahrer Begabung traf es ſomit gut. Der Schritt aus den alten Auffaſſungen völlig heraus war für eine klare, ſichere, begrenzte Auffaſſung nun nicht mehr zu ſchwer. Neuerer freilich, wie ein Rembrandt van Rijn, die nur ihre eignen Wege wandeln wollen, haben es immer mühſam.

Gerhard Terborch warf ſich freudig in den Strom der neuen Zeit. Er erwählte ſich das Portrait und das Genrebild der feineren Geſellſchaft, die ſogenannten Converſationen, das maleriſche Seitenſtück zur damaligen neuen Salonnovelle und zum modernen Roman, wie ihn etwa Philipp von Zeſen in ſeiner Adriatiſchen Roſamund verſuchte. Er ward der König des Cabinetſtückes, der Herrſcher im Reich des Geſellſchaftszimmers jener Tage. Wo das Atlaskleid, der Degen und Federhut eine Rolle ſpielen, da iſt ſeine Welt. Auch die halbe Welt, die zu dieſer gehört, nimmt er mit. Weiter nach unten verſteigt er ſich nur ausnahmsweiſe.

Ueber ſein Leben wiſſen wir wenig genaues. Ausführliches erfahren wir nur über nebenſächliches, wie es ſich am leichteſten von Mund zu Mund als Curioſum wieder erzählte und erhielt.

Folgen wir erſt Houbraken's Bericht, den Weyerman abſchreibt, ohne beſonderes hinzufügen zu können, wenngleich Terborch's Werke damals ſchon »mit der Laterne geſucht wurden«.

Gerhard Terborch, lautet Houbraken's Erzählung, iſt im Jahre 1608 zu Zwolle in Overyſſel geboren. Er entſtammte einer altgeachteten Familie. Sein Vater war ein braver Maler, der mehrere Jahre zu Rom ſeine Kunſt ausgeübt hatte (alſo etwa um 1600). Gerhard war talentvoll und erhielt eine ſorgfältige Erziehung, den erſten Kunſtunterricht vom Vater. Später habe er, ſagt Houbraken, auch bei einem Maler in Haarlem gewohnt, doch wiſſe er deſſen Namen nicht. Ehe er als ſelbſtändiger Meiſter aufgetreten, habe er reiſeluſtig fremde Länder, als Deutſchland, Italien, England, Frankreich, Spanien und die Niederlande beſucht und überall Proben ſeiner Kunſt hinterlaſſen. Zur Zeit der Münſterſchen Friedensverhandlungen ging er nach Münſter, half dort dem Maler des ſpaniſchen Geſandten Penaranda bei einem Bilde (der Kreuzigung) und machte dadurch die Bekanntſchaft des Geſandten, der ſich von ihm portraitiren ließs und ihm ſonſtige Aufträge gab. In der erſten Sitzung hätte es Terborch durch ſein luſtiges Pfeifen beim Malen faſt mit dem etiquette-ſtolzen Spanier verdorben, doch beſänftigte er ihn wieder durch die Erklärung, daſs die Güte des Bildes nach dem fröhlichen Pfeifen zu taxiren ſei. In Folge Penaranda's Gunſt ward Terborch der Portraitmaler der Geſandtſchaftskreiſe, was ihm ſpäter die Möglichkeit und die Veranlaſſung gab, das Portraitbild des ſog. Münſterſchen Friedensſchluſſes zu malen. Terborch folgte dem Geſandten nach Madrid (1648). Auch der König ließs ſich von ihm malen und ſchlug ihn zum Ritter. Die Groſsen des Hofes nahmen gleichfalls ſeine Kunſt in Anſpruch, nicht minder die Hofdamen und andere vermögende Leute. Doch habe auch die Perſönlichkeit des Malers ſo viele Gnade bei dem weiblichen Geſchlecht gefunden, daſs die Eiferſucht der Spanier rege geworden ſei und er vorgezogen habe, ſich deren lebensgefährlichen Folgen durch eine plötzliche Abreiſe zu entziehen. Er ſei nach England gegangen

und habe auch dort Geld und Gunſt gewonnen. Von da habe er ſich nach Frankreich gewendet und Portraits und auch einige Cabinetſtücke gemalt. Nachdem er mehrere Jahre im Auslande verbracht, kehrte er in's Vaterland zurück, lieſs ſich zu Deventer nieder und verheirathete ſich mit einer Verwandten. Hochangeſehen und zu den Ehren und Aemtern der Stadt erhoben, lebte er bis 1681. Seine Leiche ward nach der Vaterſtadt Zwolle gebracht und dort feierlich zur Erde beſtattet.

So Houbraken.

Vor allem iſt kunſtgeſchichtlich die Nachricht wichtig, daſs Terborch in Haarlem geweſen iſt. Würfe nicht Houbraken ſeinen Bericht ſo nachläſſig durcheinander, wie gleich die Reihenfolge der beſuchten Länder beweiſt, welche er ſelbſt dann des Näheren ganz anders beſtimmt, ſo würde man folgern können, Terborch ſei vor jeder gröſseren Reiſe in Haarlem geweſen. Die Reiſe nach Münſter iſt auf 1646 zu ſetzen. Die Reiſe nach Italien iſt ganz bezweifelt worden. Doch hat Herr Netſcher, ein Nachkomme von Caſpar Netſcher (ſiehe John Smith: Catalogue raisonné bei Terborch), dieſelbe durch den Beleg eines italieniſchen Skizzenbuches unſeres Malers beſtätigt. Nehmen wir an, dieſer habe Italien nach vollendeter Lehrzeit beim Vater beſucht, alſo etwa nach 1625. Sah er vorher nicht Amſterdam, Utrecht, Haarlem? Jedenfalls war er aber auch im Jahre 1635 noch im bildungsfähigen Alter, zu welcher Zeit er nach der Liſte von Vincent van der Vinne Laurenszon in die St. Lucas-Gilde von Haarlem aufgenommen iſt. (Der unermüdliche Forſcher und Förderer der holländiſchen Kunſtgeſchichte, Herr van der Willigen, bringt dieſe Notiz bei in ſeinem Werke: Les artiſtes de Harlem.)

Durch dieſe Notiz iſt Houbrakens Nachricht beſtätigt und Terborch im innigſten Zuſammenhange mit dem Kreiſe nachgewieſen, auf den man auch ſonſt hinſichtlich ſeiner Entwickelung hätte ſchlieſsen müſſen.

Möglicher Weiſe hat Terborch 1635 bis gegen 1646, wo er nach Münſter ging, in Haarlem gelebt. Oder wo ſonſt? Wir wiſſen es nicht. (Ein Bild aus der Gallerie Suermondt, jetzt in Berlin, hat die Jahreszahl 1635.)

Aber verweilen wir noch kritiſch bei ſeinen etwaigen Jugendeindrücken, jene Bemerkungen berückſichtigend, welche Verwunderung darüber ausgeſprochen haben, daſs man bei ihm nichts von italieniſirenden Einflüſſen ſeines Vaters und einer etwaigen Reiſe bemerke.

Auch die Schüler gröſserer Renaiſſance-Meiſter, als Terborch's ſonſt unbekannter Vater war, gingen zur neuen Fahne über. War der alte Terborch, wie doch wahrſcheinlich, hauptſächlich Portraitmaler, ſo war der Uebergang noch leichter. Für Gerhard's Jugendanſchauungen denke man an Hend. Terbrüggen's Werke. Wenn aber Gerhard nach Italien reiſte, was fand er? Dieſelben Strömungen, welche ja die Neuerer von daher in die niederländiſche Heimath importirt hatten. Wie Rubens, van Dyck, Teniers, Honthorſt, Laſtman, Poelenburg u. ſ. w. dort mit beſonderen Augen geſehen hatten, konnte auch er mit beſonderen Augen ſehen. Die Auffaſſungen der Zeit von Fr. Floris waren jetzt überall veraltet. Was muſste Gerhard Terborch, nach ſeiner ſpäteren Thätigkeit zu ſchlieſsen, am meiſten anziehen und ſeiner ausgeprägten Begabung ent-

ſprechen? Die venetianiſche Exiſtenzmalerei und vor allem der damals die Kunſtrichtung ſehr beeinfluſſende Paolo Veroneſe. Uns würde ſogar wundern, wenn er nicht von dieſem Meiſter mancherlei gelernt hätte für ſeine Specialität, ſo gut wie van Dyck gethan, an den er uns in ſeiner Art erinnert.

Im Grunde gab es ja keinen beſſeren Lehrmeiſter für die Behandlung des neuen holländiſchen Converſationsbildes, als P. Veroneſe. Man übertrage ſeine

Das Glas Waſſer. (Ehemalige Galerie Deleſſert.)

Exiſtenzmalerei in den neuen Realismus und die Genreart und das kleine Format, ſeine Scenen in das nordiſche Haus- und Zimmerleben, und wie viel fehlte dann noch, daſs nicht das neue Cabinetſtück fertig war? Sammet, Seide, Schmuck, Beiwerk u. ſ. w. konnte man auch bei ihm ſchon lernen. Auch an Correggio's Einfluſs wird man bei einigen Bildern Terborch's erinnert.

Aber man braucht allerdings keine italieniſche Reiſe zur Erklärung des Meiſters. Haarlem und die damalige Entwickelung in Holland genügt.

Was er in ſeinem Genre zur Vollendung bringen ſollte, das wirkte, wenn auch noch getrennt, um 1630 ſchon in Haarlem. Da war der Geiſt, der auch in ihm lebte, und da waren ſchon die Formen, die er dann ſelbſt wählte. In Haarlem wirkten Frans und Dirk Hals. (Siehe Bode's «Frans Hals und ſeine Schule».) Die beiden Brüder entſprachen, nebenbei bemerkt, Terborch nach Lebensſtellung und Auffaſſung; ſie gehörten, wie er ſelbſt, einer höheren Geſellſchaftsklaſſe an. Dabei erinnere man ſich, wie nun allgemein das feine Genre beliebt wurde, wie Gerhard Dou, der Schüler Rembrandt's, und Adriaen van Oſtade, der Schüler von Fr. Hals, ſich trotz ihrer groſsen Vorbilder und Meiſter demſelben widmeten. Fein, ſauber und glatt wie Elzheimer und Poelenburg zu malen, ward für Viele eine Leidenſchaft.

Terborch wird von den älteren Biographen hauptſächlich als Portraitiſt gerühmt. Als ſolcher ſtand damals Niemand höher als Frans Hals.

Dieſer bedeutende Mann, der nach unſerer Anſicht auf lange hin der Haarlemer Schule eine mehr anti-philiſtröſe Richtung gegeben hat, die wir noch in Wouwerman, Jacob van Ruysdael u. A. gewahren, war ein Sohn der kecken, rückſichtsloſeren Geuſenzeit der mehr ſüd-niederländiſchen Auffaſſung. War er doch auch in Folge von Familienverhältniſſen in Antwerpen geboren und erzogen. Wahrſcheinlich iſt er erſt gegen die Zeit, da Rubens aus Italien zurückkehrte, in die alte Heimathſtadt ſeiner Familie gekommen.

Er war aus gutem Hauſe, leichtlebig, ungebunden, allem Spieſsbürgerlichen abgewandt, keck-heiter und übermüthig wohl bis zum Rüden, daſs er böſen Ruf durch ſein genialiſches und ſchlimmeres Treiben erhalten hat.

Er war der groſse Portraitiſt, der genialſte Charakteriſtiker, unübertroffen in der Kunſt, das ſeeliſche Durchblitzen und Aufblitzen und das Charakteriſtiſche der flüchtigſten unbewuſsten, unabſichtlichen Bewegung auszudrücken. In dieſer Beziehung muſste er ein ähnlich angelegtes Talent begeiſtern, wie er noch heute begeiſtert. Er hatte allen Idealismus abgeſchüttelt — dergleichen lag weit hinter ihm. Er griff ſtatt deſſen keck das Momentane des wirklichen Lebens auf, wie kaum Jemand ſo vor ihm gethan hatte — einſt in ſeiner Art Lionardo da Vinci. Er war damit über Mierevelt's Portraits hinausgegangen. Wo er das Leben packte, da war es durch ſeine Faſſung lebenſprühend, geiſtvoll und intereſſant. Aber die Eigenthümlichkeit ſeiner Begabung entfremdete ihn allem eigentlich Dramatiſchen. So brachte er ſelbſt auf ſeinen Genrebildern — und man hat in ihm vielfach den eigentlichen Erwecker des holländiſchen Genre's ſehen wollen — durchgehends nur einen loſen geiſtigen Zuſammenhang, ein Nebeneinander der Situation. Hierin ging Terborch über ihn hinaus. In der Hauptſache lernte er von ihm die eigenthümliche Erfaſſung der Individualität.

Techniſch ſtrebten um 1630 die Haarlemer ein eigenes Colorit an, welches vielfach an das des Rubens und des erſt kommenden Rembrandt gemahnt. So erinnern z. B. Pieter Grebber's Bilder von 1628 in ihrem Schwanken und Ringen ſowohl an Rubens und van Dyck, wie auch an Rembrandt. Was auf dieſen wirkte, wirkte auch auf die Haarlemer. Man hatte die älteren Schulen des Cornelis Corneliſſen und Mierevelt vor ſich und die Antwerpener und Elzheimer'ſche neben ſich.

Frans Hals griff in ſeiner zweiten Periode durch. Er kam noch vom bunteren

Colorit aus ſeiner Jugendzeit her und überwand dann den ſchwereren braunen Ton. Sein Mädchen im Hofje Beresteyn 1629 iſt ein Wunder des Colorits, daſs, wer ihn ſelbſt noch nicht ganz kennt, bald an einen eigenthümlichen herrlichen Rubens, bald an einen Rembrandt gemahnt wird.

Im Allgemeinen blieb Frans Hals bei dem Licht-Dunklen (Weiſs-Schwärzlichen) und dem grauen klaren Tone ſtehen. Den darüber hinausgehenden Rembrandt'ſchen Beſtrebungen blieb er fremd. (In dem Regentenbild von 1641 lieſs er auf die drei Perſonen in der Mitte das Licht ſo einfallen, wie Rembrandt es danach anzuordnen liebte. Dieſelbe Anordnung ergab ähnliche Effecte.) Frans Hals war es vor Allem um das Charakteriſtiſch-Individuelle zu thun. Terborch folgte ihm mit der Luſt zur noch weiteren Pointirung des Dargeſtellten. Er ſtellt novelliſtiſch oder luſtſpielmäſsig genau dar, vernachläſſigt nicht die Stimmung, aber iſt kein maleriſcher Elegiker und will keiner ſein. Er hat danach nur dem coloriſtiſchen Element das Uebergewicht eingeräumt.

Sicherlich hat Terborch von Frans Hals, wenn von Einem, mit dem Momentanen und dem ſo charakteriſtiſchen Erfaſſen des Charakters im Unabſichtlichen die Breite und Sicherheit der Pinſelführung gelernt. Wir werden bei Terborch an Hals, van Dyck und Paolo Veroneſe erinnert, die groſse Behandlung richtig für das Format abgeſtimmt. Ein kleineres Genrebild, das nahebei betrachtet werden will wegen ſeines Vorwurfes, muſs ſauber gemalt ſein. Doch wird Terborch nie kleinlich und tüftelig in der Pinſelführung. Er war auch zu friſch, zu lebhaft und voll mit dem Geiſte des Dargeſtellten beſchäftigt, als daſs er ſich epigonenhaft von der Technik hätte beherrſchen laſſen ſollen. (Bode führt, den Einfluſs von Fr. Hals darzuthun, beſonders ein groſses Bildniſs Terborch's in Oldenburg an. Wir wollen noch bemerken, daſs wir dieſen und Abraham van den Tempel unwillkürlich in Verbindung bringen und ſeinen feinen Ton bei Bega, dem Schüler Adriaen's van Oſtade, wiederfinden.)

Das Genre nun aber, welches Terborch wählte, war nicht ganz neu. Dirk Hals ging ihm darin voran. A. Palamedes, J. A. Duck u. A. waren ſeine Genoſſen. (Siehe Bode's Abhandlung.) Aber Terborch konnte da anfangen, wo der ältere, in der Farbe ſchwerere, die Uebergangszeit verrathende Dirk Hals aufhörte.

So überflügelte er dieſen im Converſationsbild. So ward er der eigentliche Meiſter des neuen Genres. Er brachte ſeine eigenthümliche Begabung zu dem hinzu, was er von Anderen lernte. Ein guter Zeichner, darin exact wie in allem, ein Virtuoſe der Technik, ein feiner Seelenkenner und Portraitiſt, ein geborener Darſteller, der genial ſeine Figuren bis in die kleinſten Züge nachempfindet, weiſs er nun auch jene Scenen ſo unnachahmlich zu ſchildern, wo in ächter Converſation der Geiſt des Ganzen auf der Spitze eines Augenblicks oder gleichſam eines Wortes ſchwebt. Wie lacht der Kerl! Wie blickt das Mädchen wunderbar! Wie unſagbar wahr geben ſich da die Menſchen! ſagt man bei Fr. Hals. Bei Terborch auch noch: Was haben ſie mit einander? Was ſprechen ſie denn gerade? Was denkt ſie?

Ein echter Realiſt ſeiner Epoche ſuchte er für ſeine Converſationsbilder nicht lange nach beſonderen Vorwürfen, ſondern malte, was er tagtäglich ſah. Das

Gewöhnlichſte genügt ihm, ſeine beſondere Kraft darin zu zeigen. Keine ſeiner dargeſtellten Figuren macht darauf Anſpruch, eine durch Schönheit, Geiſt, Adel, Kühnheit oder andere Eigenſchaften auſsergewöhnliche Perſönlichkeit zu ſein; ebenſowenig wird eine charakteriſtiſche Häſslichkeit oder Schlechtigkeit vorgeführt. Vom Fratzenhaften und Grob-Niedern hält ſich Terborch ganz fern. In der Belauſchung und geiſtvollen Erfaſſung des gewöhnlichſten, am liebſten des geſellſchaftlichen Lebenstreibens ſucht der Maler ſeine Triumphe, ohne Luſt zu zeigen, ſeine Erfahrungen aus bewegtem Leben, aus Hof- und Diplomatenkreiſen und fremden Ländern noch beſonders zu verwerthen. Einige Scenen, in denen ein Trompeter als Ueberbringer von Depeſche oder Brief eine Rolle zu ſpielen pflegt, ſind das Einzige, was an die kriegeriſchen Zeiten und Ereigniſſe erinnert, welche der Künſtler während ſeines Lebens daheim und in der Fremde erlebte, an den 30jährigen Krieg, die engliſche Revolution, die er ja gleich nach Karl's I. Enthauptung geſehen haben ſoll, und alle die gewaltigen und verhängniſsvollen Land- und Seekriege, welche ſein Vaterland zu führen hatte. (Die »Depeſche« im Haag iſt von 1655. Die Vermuthung, welche man ausgeſprochen findet, daſs Terborch durch die Ereigniſſe von 1672 zu ſeinen Soldatenbildern angeregt worden ſei, fällt danach ſchon fort.) Wunderliche Verſchiedenheit, wie ſo oft, zwiſchen dem, was man in der Kunſt liebte und erſtrebte, und was die Zeit darbot! Seltſames Gegengewicht der Phantaſie gegen die Wirklichkeit!

Terborch's Manier iſt es nicht, den Beſchauer von vornherein zum ausgeſprochenen Theilnehmer der Scene zu machen, dieſelbe auf ihn zu ſtellen, gegen ihn zu richten. Im Gegentheil: er liebt es, ſie ſo zu zeigen, als ob wir ſeine Perſonen indiscreter Weiſe belauſchten, mögen ſie nun träumen, leſen, ſchreiben, muſiciren oder converſiren. Die Stellung, den Rücken gegen den Zuſchauer, hat er ſo charakteriſtiſch verwendet. Wer ſo ſteht, hat ſicher nichts mit einem Betrachter zu ſchaffen. Da geht bei ihm etwas in den vier Wänden vor ſich in aller Intimität, das durchaus nicht für Unberufene iſt. Der gefährliche Schalk von Maler nur läſst uns ohne Erlaubniſs zuſchauen, und wir empfinden den Reiz, der in der Beobachtung ſich völlig unbeobachtet Wähnender liegt. Ein italieniſcher Sonettiſt würde ſagen, wir halten auch den Athem an, um zu hören, was ſie etwa ſprechen. Terborch macht uns gar ſo neugierig. Er bringt mehrfach eine artige Wirkung durch den Kunſtgriff hervor, daſs die Perſonen keine Ahnung davon haben, daſs wir zuſchauen, wohl aber — Thiere ſehen Geiſter — wittert oder gewahrt der Hund auf dem Bilde den unbefugten Spion. Der Junge, der den Wachtelhund ſo ganz verſunken in Flohjagd auf dem Schooſse hat, ſtatt ſeine Schularbeiten zu machen, läſst ſich nicht träumen, daſs wir ihm zuſehen; aber wie verdächtig lauernd blickt uns der Hund an! Er wird gleich knurren. Wie komiſch, verſchmitzt das Hündchen unſere Indiscretion bemerkt, daſs wir zuſehen, wie ſeine ſchöne junge Herrin ſich von dem Trutſchelchen von Dienſtmädchen Waſſer auf die Hände gieſsen läſst!

Terborch führt über die bloſse Situation des Nebeneinander hinaus, die ohne weiteres für den Betrachter klar iſt. Wunderbar weiſs er ſeinen Knoten zu ſchürzen. Die derbe Deutlichkeit iſt ausgeſchloſſen. Es iſt ein Spiel, in welchem nicht alle Karten aufgedeckt ſind. Die Forderung des »Unendlichen« in der

Aeſthetik weiſs er dadurch im Gewöhnlichſten zu erfüllen; er feſſelt uns, läſst uns nicht los und nicht zu Ende kommen.

Was denken wir z. B. bei dem berühmten Bilde im Louvre, wo der groſse ſchwere Reiteranführer neben der Dame ſitzt, Gold in der Hand haltend? Iſt das Jupiter und Danae im Koſtüm, mit Fleiſch und Bein und im Salon der 30jährigen

Die Lautenſpielerin. (Galerie zu Caſſel.)

Kriegszeit? Ein gemeiner Zug in der Dame und das Bild wäre allerdings ſehr klar, aber auch ſehr gewöhnlich.

Was denkt die Courtiſane zu Füſsen des Officiers, dem der Trompeter die Depeſche bringt?

Das Geniale Terborchs liegt darin, daſs ſeine Charaktere die Undefinirbarkeit eines complicirteren Seelenzuſtandes der Wirklichkeit haben, der nicht nach dem Einmaleins ohne Bruch für jeden Beobachter und doctrinären Kritiker aufgeht.

Dadurch haben wir den wahren Eindruck, daſs »der Charakter ſelbſt« gemalt iſt, wie ſchon d'Argenville von Terborch ſagte. Er ſchildert die geheimſten Herzensbewegungen, wie ſelbſt Weyerman rühmt.

Solche Charakterſcenen ſind aber Anlaſs zu unſerer Neugierde. Wir möchten mehr darüber wiſſen. Wie kam dieſe Situation? Was wird daraus? Man hat immer bei Terborch eine novelliſtiſche Ergänzung hinzuzudenken ſich bemüht. Stellen wir uns den Künſtler mit ſolcher Kunſt ausgerüſtet vor, als er, 38 Jahre alt, auf die groſse Reiſe nach Deutſchland und weiter ging. Was er konnte und that, war ſo ſicher, eigenartig und erfreulich, daſs ihn die Fremde nicht mehr wankend machte und im Gegentheil bei ihm ſuchte und fand, was Jedermann als neu und geiſtvoll erfreute.

Terborch kam 1648, alſo 40 Jahre alt, nach Spanien. (Velazquez reiſte 1648 bis 51 in Italien.) Mag er, obwohl kein Springinsfeld mehr, von ſeinem Atlas-Zauberpinſel unterſtützt, ein ſo gefährlicher Don Juan geweſen ſein, wie ihm nachgerühmt wird, mag dagegen Charles Blanc dieſen Ruhm des Holländers zu erſchüttern ſuchen, indem er als ungeſchmeicheltes Portrait Terborch's nur dasjenige anerkennt, welches man für das ächte Bildniſs des Junkers Andreas Bleichwange halten könnte — es ſoll uns hier nicht weiter kümmern. Genug, daſs des Künſtlers Weſen und Leben in Uebereinſtimmung mit ſeinen Lieblingsvorwürfen geſchildert wird. Für einige von dieſen erinnere man ſich, daſs es die Zeit iſt, welche in Karl II. in England gipfeln ſollte, und welche, von Franzoſen abzuſehen, unſere deutſchen Dichter Waſſerhuhn, Greflinger und Schwieger poetiſch repräſentiren. Danach iſt zu bewundern, daſs dieſe Converſationsbilder durchgehends ſo decent ſind, und die Maler nicht die antiken Scenen, welche man, auch in der Renaiſſance Correggio's und Tizians, ſo heidniſch göttlich-naiv hinnahm und hinnimmt, noch mehr in die Wirklichkeit überſetzten. Man denke nur an die Bauern- und Thier-Natürlichkeiten, an denen man ſich unbefangen noch im älteren Geſchmack erluſtigte. Auch hinſichtlich der Freudenhäuſer war man noch ſehr naiv.

Terborch hat auf dieſer längeren Reiſe ſicher noch manches gelernt, wie am beſten einige Portraits, in ſpaniſchem Colorit gehalten, beweiſen. Im Groſsen und Ganzen hat er ſich aber weder in ſeinen Vorwürfen, noch in ſeinem Stile fremdartig beſtimmen laſſen. Uebrigens iſt ſein Aufenthalt in England durch kein weiteres Zeugniſs beſtätigt. Walpole erwähnt ſeiner in den gleichzeitigen Aufzeichnungen der fremden Maler in England nicht.

Dann alſo iſt Terborch über Frankreich (und die ſüdlichen Niederlande) in das Vaterland zurückgekehrt und hat ſich zu Deventer gefeſtigt. Schon begannen neue Strömungen ſich hervorzuthun. Das italieniſirende Genre-Landſchaftsbild ſuchte Anmuth mit Wahrheit zu verbinden. In Terborch's eigenem Genre bekam bei den Jüngeren die feine Mache und Manier ſchon öfters das Uebergewicht über den Inhalt. Die älteren Meiſter der voraufgegangenen Zeit ſanken in Achtung gegen die geleckteren und durch die italieniſche und Pouſſin'ſche Renaiſſance Beeinfluſsten zurück. Terborch ſelbſt erfuhr, ſo viel wir wiſſen, bis an ſein Lebensende keine Rückſchläge der Mode, hielt ſicher am Seinigen feſt und bewahrte die volle Gunſt der Zeit, um nach dem Tode nur noch höher geſchätzt zu werden.

Wir erfahren auch über dieſe ganze Periode, etwa von 1652—81, gar nichts

näheres, als die Geſchichte jenes maleriſchen Triumphes, den er 1672 feierte, als die holländiſche Republik den Hauptſchlag erhielt, von dem ſie ſich nicht wieder zu erholen vermochte.

Wilhelm III. hatte nach dem Sturze der ariſtokratiſchen Partei, die ihn ausgeſchloſſen hatte, die Zügel der Regierung erfaſst, und eilte auch nach Deventer, um die Stadt in Vertheidigungszuſtand gegen die Heere Ludwigs XIV. zu ſetzen, welche die Niederlande überſchwemmten. Die Deventer drangen in ihn, ſich von ihrem Bürgermeiſter Terborch portraitiren zu laſſen. Er verſprach ihnen eine Copie ſeines Bildes von Caſpar Netſcher, da er keine Zeit zu ſitzen habe, hatte auch in der That anderes zu thun. Aber jene dankten für Netſcher's Portrait, indem ſie ſagten, daſs ſie den Meiſter Netſcher's zur Hand hätten. Und Wilhelm muſste dem Verlangen ſeiner etwas unzeitgemäſs ihre Liebe für Oranien beweiſenden Deventer nachgeben und dem Terborch ſitzen. Wir vernehmen nun mit Verwunderung, welchen equivoquen Ton der junge Prinz angeſchlagen und wie ihn der in allen Sätteln des Lebens gerechte Künſtler wegen der ſpaniſchen Liebesabenteuer (mit Stallwitz) übertrumpft und ihm mores in Betreff vernünftigen Stillſitzens beim Portraitiren beigebracht habe. Den Aufenthalt Terborch's in Spanien ſchildert Houbraken ſchmunzelnd im reinſten Leporelloſtil. Immerhin! Es zeigt, daſs Terborch auch noch in älteren Tagen ein munterer und ſchlagfertiger Mann war. Der Künſtler hat die ganze maleriſche Ruhmeszeit Hollands durchlebt. Als er ſtarb, war ſchon Epigonenthum.

Von Terborch's immer ſehr beliebten Werken ſind ungefähr 100 bekannt. Merkwürdiger Weiſe ſind die einſt ſo gerühmten Portraits bis auf eine kleine Anzahl verſchollen. (Natürlich werden jetzt immer mehrere wieder entdeckt werden. In der Kunſtgeſchichte heiſst es oft in jeder Beziehung: Wer da ſuchet, wird finden.) Das Schwergewicht lag alſo bald in den Cabinetſtücken. (Die Portraits, welche wir von Terborch kennen, ſind ſehr verſchieden an Güte nach Auffaſſung und Ausführung. Das Portrait von Wilhelm III., welches der Meiſter behielt und ſpäter an einen Amſterdamer gegen eine ſchöne Kutſche vertauſchte, iſt auch verſchollen.)

Was das Portraitbild des Münſter'ſchen Friedens anbelangt, ſo hat ſchon Houbraken deſſen Geſchichte begonnen. Es iſt übrigens, wie Görling hervorhebt, ſehr ſteif angeordnet und erinnert darin merkwürdig an ältere Bilder, z. B. an die jetzt Adriaen van der Venne und Jan Brueghel zugeſchriebenen »Seelenfiſcher«. Terborch wollte es nur um 6000 Gulden verkaufen. Es blieb ihm und wurde vererbt. 1721 war es im Beſitz des Rentmeiſters Terborch in Deventer. Wahrſcheinlich iſt es in die Sammlung van Leydens, danach in die Talleyrand's und der Herzogin von Berri gekommen, aus der es 1837 für 45,500 Fr. in die Sammlung Demidoff überging. Jetzt iſt es in der Nationalgalerie zu London. Es ſcheint, ſagt Kramm, daſs um dieſe Zeit (1837) die Werke Terborch's den höchſten Preis hatten, indem 1857 ein Toilettenbild von ihm für 7800 Fr. verkauft wurde, wofür Patureau 25,000 Fr. gegeben hatte.

Charles Blanc erzählt in ſeiner Geſchichte der holländiſchen Maler ausführlich, weswegen der Graf Penaranda, der Gemahl einer ſehr ſchönen Frau, von ſeinem galanten Könige nach Münſter geſchickt worden ſei, und weiſt nach, daſs das Bild den Separatfrieden zwiſchen Spanien und der Republik der Niederlande vorſtelle. Bei der groſsen Friedensunterzeichnung war Penaranda ſchon abgereiſt.

Mit Recht iſt bei Terborch's Genrebildern oft hervorgehoben worden, daſs er der Kneipen- und Magot-Atmoſphäre fern geblieben iſt und dem niederen Geſchmack ein Gegengewicht ward. Er ging, wie ſchon geſagt, vom derben Humor zu dem der feinen Novelle und des feinen Luſtſpiels über. Das Stürmiſche, Tiefbewegte, Groſse pflegte er nicht. Seine Genoſſen und Nachfolger hätten zum Hiſtorienbild desſelben realiſtiſchen Stils fortſchreiten müſſen. Das verſuchte man nicht, ſondern lieſs in dem Uebermaſs der bürgerlichen Richtung auch noch die früheren Anfänge des Eſajas van de Velde u. A. fallen. Es kam erſt in unſerm Jahrhundert. Die Folge war damals, daſs der fremde Idealismus, die Allegorie und der akademiſche Stil neue Macht gewannen. Denn auch Rembrandt hatte für ſolche Art hiſtoriſcher Auffaſſung keinen Sinn; er hatte ſeine Licht- und Stimmungs-Ideale gegen Michelangelo's Urideale zu verfolgen.

Terborch war kein vom Drange der groſsen unruhigen Geiſter beſeelter Mann; ihm war nicht darum zu thun, immer neue Probleme zu bewältigen. Gleich einem beliebten Sänger oder Schauſpieler beſchränkte er ſich auf ein kleines Repertoire, das er allerdings mit immer gleicher Luſt und Virtuoſität beherrſchte: eine Brief-, Muſikſcene, Trinken eines Glaſes Wein, Leſen, Converſation. Lieblingsfiguren kehren dabei wieder; ſo die berühmte Dame in weiſsem Atlas und der Trompeter. Auch die ganzen Bilder wiederholen ſich; ſo z. B. das unter dem Namen »die väterliche Ermahnung« bekannte Converſationsbild dreimal (in Berlin; bei Lord Ellesmere; in Amſterdam mit der Hinzugabe eines ſchlanken Hatzhundes hinter dem Stuhl des Cavaliers).

Nebenbei bemerkt, kann dies Bild ein Beiſpiel geben, wie ſchlimm es mit der Erklärung der Terborch'ſchen Bilder ſteht. Nach Wille's Stich hat es den Namen »väterliche Ermahnung« bekommen. Danach erklärt es nun auch Goethe in den Wahlverwandtſchaften, wo es als lebendes Bild geſtellt wird und Luciane die Dame in weiſsem Atlas macht. Dem »Tournez s'il vous plaît« des Spaſsvogels uns anſchlieſsend für Terborch's Dame, — mochte auch die lebendige Nachbildung weit über das Originalbildniſs hinausreichen, wie uns der Dichter verſichert, — bekennen wir doch, keine Spur von einem Vater in dem durchaus nicht älteren Manne zu finden, der in völligſter Viſitenhaltung, mit dem Federhut in der Hand, mit der Dame in Schwarz vor der Dame in Weiſs ſitzt und einen Augenaufſchlag hat, der uns auf alles andere deutet, als auf eine väterliche Ermahnung, daſs dieſe Dame ſich nicht mit dem Officier einlaſſen ſolle, den wir auf andern Bildern Terborch's gewahren. Lieber würden wir ihn für einen Herrn erklären, der auf dieſer Viſite mit weiblicher Allianz Eindruck auf das Herz einer jungen Wittwe zu machen ſucht — aber Andere können ebenſogut Anderes wieder herausſehen.

Terborch's Geiſt, Sicherheit, Liebenswürdigkeit und Virtuoſität machten ihn alles in allem unübertroffen in ſeinem Fache. Nur Gabriel Metsu hat ihn in

Einzelnem überragt; Caſpar Netſcher, der ſein Schüler war, manchmal erreicht. In der Friſche war er einzig. Nie ſcheinen ſeine Bilder, trotz einzelner virtuos behandelter Lieblingsgegenſtände, der Technik wegen da; immer ſehen wir bei ihm zuerſt das Ganze, während ſelbſt bei Dou und Frans van Mieris öfters der Gegenſtand der Pinſelung wegen und als Werk der Atelierſpecialität da zu ſein ſcheint, und wir auch bei Adriaen van Oſtade wohl zuerſt die Farbenharmonie gewahren. Bei Terborch erſcheint Inhalt und Ausführung eins. Dadurch bleibt er ſo lebensvoll wahr und künſtleriſch ſo geſund, was man von manchen anderen ſeiner berühmten Zeitgenoſſen nicht ſagen kann.

Coloriſtiſch galt er mit Recht immer für einen der feinſten Künſtler dieſer groſsen Epoche. Sein Vorwurf ſoll präcis, realiſtiſch klar hervortreten. Das regelt ſeine Behandlung. Er will zeigen, nicht blos ſtimmen. Die Hauptſachen ſind nicht mikroſkopiſch genau, ſondern dem freien Blick entſprechend gemalt. Scharfe, grelle Contraſte werden ſorgfältig vermieden. Das Licht iſt vorn klar, gern auf einem Seidenkleid geſammelt. Die Farben ſind fein gebrochen und ſorgfältig abgeſtimmt. Der dämmrige Zimmerhintergrund giebt treffliche Folie.

Metsu bildete ſich nach ihm. Caſpar Netſcher war ſein Schüler. Desgleichen Roelof Koets aus Zwolle (1655—1728), der mit 18 Jahren als ſelbſtändiger Portraitmaler auftrat. Ein Bewunderer und Nachahmer des Meiſters war Gerbrand van den Eeckhout, der manche Bilder in Terborch's Stil malte.

Es wurde ſonſt auch eine Tochter Marie oder Conſtantia angegeben, und von ihr behauptet, ſie habe ausgezeichnet Bilder des Vaters copirt, welche dieſer retouchirt habe. Dieſelben ſeien vielfach für Originale gehalten. Man kennt nachweisbar jetzt nur eine Schweſter Gezina, welche zeichnete und vielleicht auch malte (Vergl. Immerzeel und Kramm).

Gravirt haben nach Terborch Jonas Suyderhoef, Vaillant, Wille, Baſan, Lavallée, Audouin, Barry, van Somer, J. W. Kaiſer, W. Unger u. A.

Seine Bilder ſind bei ihrer Beliebtheit immer gern in den Privatſammlungen feſtgehalten worden; namentlich viele in England. Im Allgemeinen auf John Smith: »Catalogue raiſonné« T. IV und Anhang verweiſend, nennen wir aus öffentlichen Sammlungen:

In Deventer: Groſses Rathsherrnbild von zwanzig Perſonen, in demſelben Saale dargeſtellt, in dem das Bild noch heute hängt. Hinten in der Mitte unter der groſsen, noch vorhandenen Uhr ſitzen erhöht die beiden Bürgermeiſter. Je ſieben Herren zu den Seiten. Vor jenen ein Tiſch, daran drei Perſonen ſitzend; eine ſtehend. Die Anordnung iſt in der Regelmäſsigkeit ſteif. Der Geſammtton braungrau. Gemalt 1667. (Daneben hängen vier Bilder der vier Evangeliſten von Hend. Terbrüggen, auch einem Oberyſſeler, danach in Utrecht lebend. Sie ſind intereſſant, weil ſie die coloriſtiſche Höhe in der Jugendzeit Terborch's zeigen, und zwar einen an Rubens erinnernden Stil, ein gelb röthliches Colorit, wie es hernach Rembrandt eine Zeitlang liebt, aber noch unkräftig. Dieſe Bilder ſind von 1621.)

Im Haag: Selbſtportrait (auffällige Proportionen; ſehr ſchön und höchſt intereſſant durch ſpaniſches Colorit und das Verdämmern des Lichts). Ein Trompeterbild (1655. Sehr ſchön und eigenartig. Die Farbenwahl erinnert an die Brabanter. Vor dieſem einfallenden Lichte kann man an Correggio denken.) Vielfach geſtochen von Audouin, Lerouge u. A.

In Amſterdam im Trippenhuis: Väterliche Ermahnung. Eine Copie des Münſter'ſchen Friedens. Sammlung Dupper: Portrait von ſich und ſeiner Frau (nicht bedeutend). Van der Hoop: Junge mit einem Hunde.

In Berlin: Väterliche Ermahnung. Der Scheerenſchleifer. Portrait. Sammlung Suermondt: Drei Portraits. Der Raucher (s. Zeitſchr. für bild. Kunſt X, S. 36). Die Conſultation (von 1635; früheſtes bekanntes Bild des damals ſiebenundzwanzigjährigen Meiſters, »von vorwiegend grauem Ton«). Das Innere einer Kirche (?).

In der Münchener Pinakothek: Eine Bauernſtube (ſeltenes Thema). Ein Junge mit einem Hunde. Ein Trompeter überbringt einer Dame in weiſsem Atlas einen Brief. (Der Katalog nennt das Bild eine Epiſode aus einer Novelle. Auf dem Dresdener Bilde ſchreibe der Officier einen Brief, auf den der Trompeter wartet. Hier überbringe ihn der Trompeter; die Dame zögere, ihn in Gegenwart der Zofe anzunehmen. In der väterlichen Lection werde ihr der Text geleſen. Auf dem Haager Bilde iſt ſie alſo wohl mit dem Officier durchgegangen, während ſie in der »Toilette« noch ihre Hände in aller Unſchuld wäſcht?) — Wir wollen ſolche Novellenverbindung Jedem nach Belieben überlaſſen.

In Dresden: Vor einem Tiſch ſitzt ein Officier, indeſs ein Trompeter auf einen Brief wartet. Ein junges Frauenzimmer in weiſsem Atlaskleide wäſcht ſich die Hände in einem Waſſerbecken, das ihr eine Magd vorhält. Muſiklection. Die Dame in weiſsem Atlas ſteht vor einem Tiſch, dem Beſchauer den Rücken kehrend.

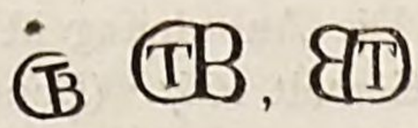
In Caſſel: Die Lautenſpielerin. (S. Zeitſchr. f. bild. K. VII, S. 196.)

In Wien beim Grafen Czernin v. Chudenitz: Die Bildniſſe des Willem Marienburg, Bürgermeiſters von Deventer, und ſeiner Gemahlin Gertrud; alles übrige in Wiener Gallerien iſt zweifelhaft.

In Münſter auf dem Rathhauſe: »Die Bildniſſe der Friedensgeſandten und einiger Fürſten jener Zeit, meiſt von G. Terborch damals nach der Natur gemalt« —?

Im Louvre: Die früher ſogenannte Courtiſane (Reiteranführer, der einer Dame Gold in der Hand hinhält). Die Muſiklection. Das Concert. Verſammlung von Geiſtlichen.

In der Ermitage zu St. Petersburg: Das Glas Limonade. Das Duett. Das Schenkmädchen. Bildniſs eines Heerführers.

Monogramme: 

Gabriel Metsu.

Geb. in Leiden um 1630, † 1669 (?) in Amſterdam.

Selbſtbildniſs des Meiſters als Jäger.
(Muſeum des Haag.)

Dem holländiſchen Volke ging es um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts wie einem Manne, der ſich zu See und Land auf Tod und Leben lange hat herumſchlagen müſſen, dem aber ſchlieſslich alles nach Wunſch, ja über jede Erwartung gelungen iſt. Niemand weiſs ſo gut wie er das Glück der Ruhe, die Bequemlichkeiten und Freuden des Wohlſtandes und des häuslichen Heerdes in der Heimath zu würdigen.

Holland war reich und mächtig geworden und fühlte ſich zufrieden und ſicher. Man ſaſs in der Waſſerburg, die der mächtigſte Feind nicht hatte erobern können, als das Land noch ungeeint, durch Parteien zerriſſen, arm und unbedeutend war. Seitdem war man eine Weltmacht geworden. Was ſollte nun Holland von irgend einer Macht befürchten? Es beherrſchte die Meere. Der Handel brachte den Reichthum. Der nervus rerum, das Geld, verſchaffte alles, was man brauchte und nicht hatte. Damit erkaufte man die Staaten und Allianzen. Damit überhob man ſich der perſönlich unangenehmen Arbeiten, kaufte ſich z. B. die Soldaten für das bei dem Handelsvolke unbeliebte eigentliche Kriegshandwerk.

Als die republicaniſche Partei in der Minderjährigkeit Wilhelms III. auch die oraniſche Statthalterſchaft beſeitigt hatte, fühlte man ſich auf dem Gipfel des Glücks.

Und in ſeiner Art hatte man wirklich für den Augenblick das Ideal erreicht. Hier war das Land der bürgerlichen und religiöſen Freiheit. Auch der letzte Anklang der Fürſtenherrſchaft war abgeſchafft, und alles blühte im Wohlſtande. Der materiellen Wohlfahrt entſprach die geiſtige Bedeutung. Holland war ein Centralpunkt der neueren europäiſchen Cultur, das ganze Land in jeder Beziehung

ein Wunderwerk, welches jeder Gebildete geſehen haben muſste und das für alle germaniſch proteſtantiſchen Länder ein geiſtiger Vorort, für alle die Freiheit liebenden Herzen der Muſterſtaat war.

Freilich wurde dies Glück mehrfach getrübt und dauerte nicht lange. Andere Völker ſtrebten vorwärts. Die Kaufmannspolitik hatte keine lange Glorie und ein Ende mit Schrecken. Sie hatte geſiegt und die oraniſche Landpolitik erſt gehemmt, dann verworfen. Hätten die Niederlande ſich in den Zeiten ihres Aufſchwunges nicht kaufmänniſch abgeſchloſſen, um den möglichſt groſsen Gewinn für die möglichſt Wenigen zuſammenzuhalten, hätten ſie vermocht ſich in Niederdeutſchland auszudehnen, hätten ſie die Rolle ſpielen können, die eine Zeit lang Schweden glückte, hätten ſie am Niederrhein und etwa bis zur Weſer hin erobert

Der alte Zecher. (Muſeum zu Amſterdam.)

und einen groſsen niederdeutſchen Staat gegründet, Millionen Stammesgenoſſen in den Bund der Freiheit gezogen, kurz und gut, hätte man damals wirklich niederdeutſche, ſtatt holländiſche Politik getrieben, Neu-Amſterdam wäre wohl nie in Neu-York umgetauft, das niederdeutſche Element in Nordamerika, am Cap, in Ceylon, in Auſtralien nie von dem engliſchen verdrängt worden. Doch Handels- und Partei-Politik rechnete damals anders und einige Decennien hindurch ſchien der Erfolg auf ihrer Seite.

Man wollte nicht kriegen, man wollte Handel treiben. Daheim ſicher, in den fernen Welttheilen mächtig ſein und Reichthum gewinnen, das war das Ziel. Holland ſchloſs ſich auf dem Feſtlande ab, ſtatt ſich auszudehnen. Es trennte ſich von Deutſchland. So fehlte hernach die Rückhalt gebende Volksmacht.

Aber in den Decennien vor 1672 empfand man das nicht. Man war glücklich und anerkannt und gefürchtet als Weltmacht.

Was Wunder, daſs ſich in den freien Niederlanden nach all' den Kämpfen und Sorgen, bei all' dem Getreibe des Meer- und Colonien-Staates jene Poësie der Häuslichkeit, der ſtädtiſchen und ländlichen Behaglichkeit und Freude ausbildete, wie ſie dem im nordiſchen Klima wohnenden Germanen überhaupt und dem Niederdeutſchen noch insbeſondere eigenthümlich iſt, wie man ſie aber in dieſer Idealiſirung der Kunſt noch nicht gekannt hatte.

Hollands Maler waren damals trotz Vondel, Hooft und Vater Cats Hollands gröſste und glücklichſte Poeten. Ihre Leiſtungen ſind von der Literatur erst ſpäter verſucht und beziehungweise erreicht worden. Man denke etwa an die engliſchen Skizzirer und Humoriſten, an den auch «hell-dunklen» Boz Dickens u. A.

Die poetiſche Verklärung von Mann, Frau und Kind iſt alt. Aber in Holland kam nun auch an die Reihe: Haus, Hof, Knecht, Vieh mit allem, was dazu gehört: Straſse, Markt, Schenke, Werkſtatt, Küche, Heuſchober, Stall, Viehweide.

Sonderbar auf den erſten Anblick für idealiſtiſch hochſtrebende Gemüther und Zeiten, wie die Menſchen, die ſo Groſses gethan hatten, ſich mit ſolcher Luſt im Gewöhnlichen bewegten, dem ſie freilich eine neue Poëſie abgewannen! Aber man denke an die groſsen Gegenbewegungen der Zeiten. In der Natürlichkeit und Einfachheit lag Hollands Kraft und revolutionäre Gröſse gegen den Abſolutismus und Hofgeſchmack der Epoche Ludwigs XIV.

Der demokratiſche holländiſche Stolz trumpfte mit ſeinem Extrem des Natürlichen, Realiſtiſchen auf. Wir haben ſpäter in Deutſchland eine ähnliche Strömung des Realismus gehabt. Die Worte unſeres erſten Dichters gelten auch für die Malerei des Hollands der groſsen Zeit:

Nichts wird auf der Welt ihm Ueberdruſs.
Denn er blecket nicht mit ſtumpfem Zahn
Lang Geſottnes und Gebratnes an,
Das er, wenn er noch ſo ſittlich kaut,
Endlich doch nicht ſonderlich verdaut;
Sondern faſſt ein tüchtig Schinkenbein,
Haut da gut und taglöhnermäſsig drein,
Füllt bis oben gierig den Pokal,
Trinkt und wiſcht das Maul wohl nicht einmal.

Sieh, ſo iſt Natur ein Buch lebendig,
Unverſtanden, doch nicht unverſtändlich:
Denn dein Herz hat viel und groſs Begehr
Was wohl in der Welt für Freude wär . . .
— — —

Und wie muſs dir werden, wenn du fühleſt,
Dass du alles in dir ſelbſt erzieleſt,
Freude haſt an deiner Frau und Hunden,
Als noch Keiner in Elyſium gefunden,
Als er da mit Schatten lieblich ſchweifte
Und an goldne Gottgeſtalten ſtreifte.
Nicht in Rom, in Magna Grăcia,
Dir im Herzen iſt die Wonne da!
Wer mit ſeiner Mutter, der Natur, ſich hält,
Find't im Stengelglas wohl eine Welt!

Fröhliche Zeit! Es gehört dazu, daſs man die Sorgen der heutigen ſocialen Verbitterung und des Peſſimismus nicht kennt.

Der glückliche Bürgerſtand im Holland jener Zeit plagte ſich nicht mit ſocialem Gram und Weltſchmerz. Man war überhaupt in Gottes beſtmöglicher Welt und obendrein im beſten Staat dieſer beſten Welt, im freien Holland, über das dem Holländer mit Recht nichts ging. Man genoſs vergnügt die Früchte ſeiner Arbeit und war mit ſich und der Welt zufrieden. Man lachte noch derb, wo man jetzt Mitleid oder Abſcheu empfindet. Man war voll Poëſie im Geiſt des Goetheſchen Gedichtes und erfüllt von ſolcher Poëſie malte man die «Lebensbilder» von Salon und Küche, Kirmeſs und Schenke, Markt und Feld. Das Gewöhnlichſte idealiſirte dieſer Geiſt der Freude und des Humors. So lange man in ihm ſchuf, ward alles echtes Kunſtwerk, auch der Vorwurf des einfachſten Stilllebens, ja ſelbſt das Gemeine ward mit heiterer Lache für die humoriſtiſche Kunſt erobert. Freilich — danach entwich auch dieſe Auffaſſung und nur die gewohnten Stoffe und die Nachahmung blieben, bis mit dem geiſtigen Auge auch das nachbildende ſtumpfer und ſtumpfer ward und das fröhliche und lebensvolle Genrebild der alten Schule ein Ende nahm.

Gabriel Metsu (Metzu) gehört zu den Kunſtheroen des feinen holländiſchen Genre der glücklichen Zeit.

Idylle heiſst «Bildchen». Metsu iſt der Idyllen-Meiſter von Cabinet, Küche, Keller, Markt und Straſse des Hollands um 1650. Er iſt der feinsten Einer, «wohl temperirt», nie überkeck, nie trocken, im Allgemeinen glücklich die Vorwürfe Terborch's und Dou umfaſſend. Idee und Ausdruck befinden ſich bei ihm im Gleichgewicht. Was jene an Kühnheit und ſprudelnder Friſche zu verlieren beginnt, erſetzt Harmonie und die formale Vollkommenheit.

Er iſt geboren in Leiden. Bis in neuere Zeit hat man nach Houbraken das Jahr 1615 als das ſeiner Geburt angenommen; doch fällt es etwa 15 Jahre ſpäter, wonach manche Auffaſſungen in älteren kunſtgeſchichtlichen Werken zu berichtigen ſind.

Schon Campo Weyermann muſs das Jahr 1615 bezweifelt haben, da er es ſonſt wohl in gewohnter Weiſe Houbraken nachgeſchrieben hätte. Dieser bedauert, daſs er über «den berühmten modernen Geſellſchaftsmaler» Metsu nichts weiter wiſſe, als daſs er in Leiden 1615 geboren ſei. Nach hohem, verdientem Lob ſeiner Bilder fügt er hinzu: «er ſtarb zu Amſterdam, wo er wohl die meiſte Zeit ſeines Lebens gewohnt hat. Er wurde vom Stein operirt, auf den Mittag ſeines Lebens 1658, alt 43 Jahr.» Gewöhnlich hat man danach früher das Todesjahr 1658 angenommen. Schon Kramm aber bemerkt, daſs Houbraken nicht ſage, Metſu ſei 1658 geſtorben. Steinſchnitt und Tod ſind nicht ein und daſſelbe. Unſres Wiſſens iſt noch nicht angeführt, daſs Houbraken ſelbſt an einer andern Stelle Metſu noch 1665 als lebend nennt. Michiel van Muſſcher hat «1665 bei Gabriel Metſu ſieben Kunſtlectionen gehabt». So Houbraken bei: van Muſſcher. Es laſſen ſich Bilder des Meiſters bis zum Jahr 1667 nachweiſen. Balkena hat die — noch nicht näher beſtätigte — Angabe, Metſu ſei 1669 geſtorben, und bis auf weiteres pflegt man jetzt dieſer zu folgen.

Einige weitere Daten zur Lebensgeſchichte Metſu's haben die neueren Forſchungen in den Amſterdamer und Leidener Archiven ergeben. Er iſt um das Jahr 1630 geboren und hat ſich 1658 zu Amſterdam verheirathet. Die Urkunde darüber iſt vorhanden, und auf dem Trauſchein heiſst es: «Gabriel Metſu aus Leiden, Maler, alt 28 Jahr.» Aus dem Leidener Archiv weiſs man ferner, daſs ſein Vater, der Maler Jacob Metſu, ein Flamländer von Geburt, zu Anfang des Jahrhunderts nach Holland kam. Er war drei Mal verheirathet, das dritte Mal (1625) mit Jacquemyntgen Garnyers, der Wittwe des Malers Fremout, die im Jahre 1623 als Wittwe, nach Elſeviers Forſchung, zur Stadt-Hebamme ernannt worden war. (Aus einem Bilde des Sohnes hat man geſchloſſen, daſs auch Jacquemyntgen Garnyers Malerin geweſen ſei.) Aus dieſer Ehe ſtammt alſo Gabriel; laut Amſterdamer Trauſchein um 1630 geboren. Weitere Documente weiſen nach, daſs er 1648 in die Leidener Malergilde eingetreten iſt; 1650 iſt er aus der Vaterſtadt weggezogen. 1658 hat er zu Amſterdam, auf der Prinſengracht wohnend, Iſabelle Wolff aus Enckhuiſen geheirathet. Die Schwiegermutter war eine geborene de Grebber (aus der Haarlemmer Maler-Familie ?). 1659 hat er das Amſterdamer Bürgerrecht erhalten. — Das ſind alle beglaubigten Nachrichten über den berühmten Mann.

Es wird berichtet, er habe zum angeſehenen Stande gehört und löblich gelebt. Nichts ſpricht dagegen. Möglicher Weiſe aber iſt die Bemerkung auch nur aus dem Studium ſeiner Bilder gefolgert worden. Denn dieſe konnten durchaus keinen Anlaſs zu den ſo beliebten Erfindungen picanter und derber Lebensanecdoten geben. Sie ſind alle fein und würdig, manche humoriſtiſch, aber keins anſtöſsig. Die beſte Geſellſchaft kann ſich ihrer erfreuen. Man konnte alſo ohne weiteres im Stil mancher älteren Berichte den Maler ſelbſt in die gute Geſellſchaft rangiren.

Vielleicht gehört die nachfolgende Erzählung in das Gebiet ſolcher Wahrſcheinlichkeits-Erfindung. D'Argenville berichtet, Metſu ſei ein guter Freund Jan Steens geweſen und habe ſich an deſſen luſtigen Grappen und Geſprächen erfreut. Er habe ihn deshalb gern nach Tiſch beſucht und, ſich an dem Humor Jan's ergötzend, des Freundes Bilder retouchirt. Houbraken, der Anecdotenheld, weiſs nichts davon. Iſt die Geſchichte etwa phantaſirt worden, weil manche fein ausgeführte Bilder Jan Steens die meiſte Aehnlichkeit mit denen Metſu's haben? So lange man annahm, Steen ſei 1636, Metſu aber ſchon 1615 geboren, hatte die Erzählung übrigens noch mehr Wahrſcheinlichkeit. Das Freundſchaftswerk des weit älteren Meiſters gegen den jüngeren, den man nur als halb ausgebildeten Künſtler betrachtete, erklärte die Aehnlichkeit und coloriſtiſche Feinheit Steens. Nun liegt aber die Sache in Wirklichkeit ſo, daſs Steen um einige Jahre älter war als Metſu. Als ſie beide im Jahr 1648 in die Leidener Malergilde aufgenommen wurden, konnte der 18jährige Metſu ſicher noch nicht helfen. Steen iſt bald, Metſu 1650 aus Leiden fortgezogen. Sind nun zwiſchen 1650—58 die beiden Künſtler noch längere Zeit in einer Stadt zuſammengeweſen? Oder ſpäter? Iſt Metſu nicht gleich nach Amſterdam gezogen? Hat er von ſeiner Heirath ab nicht immer da gewohnt? Wir wiſſen es nicht.

In Metſu's Jugendjahren haben Gerhard Dou's beginnende und nun immer

ſteigende Erfolge die Leidener maleriſchen Talente wohl in Richtung und Formen zumeiſt beſtimmt. Jan Steen, Metſu, van Mieris, van Slingelant, Arie de Vois ſind Leidener Kinder. Mit der Genre- und Feinmalerei wuchs dies Geſchlecht hier auf. Als Gabriel Metſu geboren wurde, zog Rembrandt van Rijn, des jungen Dou's junger Lehrer, nach Amſterdam. Sicher hat man zu Leiden leidenſchaftlich über ihn debattirt und mit der Parteilichkeit von Stadtgenoſſen ſich für oder gegen ihn erklärt. Es ſollte uns ſehr wundern, wenn nicht auch bei Rembrandt der Spruch vom Propheten im Vaterlande ſeine vielfache Richtigkeit bewährt hätte: der eigenartige Müllerſohn hat daheim ſicher nicht die gröſsten Bewunderer gehabt. Er iſt gewiſs den Leidenern «zu weit» gegangen. Iſt es nicht ſeltſam, wie die Leidener unter Rembrandts Schülern zu Amſterdam fehlen? Aber daſs man ihn nicht aus den Augen verlor, verſteht ſich von ſelbſt.

Man hat keine Angabe über Metſu's Lehrmeiſter. Wahrſcheinlich hat er im elterlichen Hauſe den erſten Unterricht erhalten. Von Vater und Mutter? — iſt nach dem oben Geſagten die Frage. Daſs er bei Dou gelernt hat, wird nicht berichtet, daſs er von ihm gelernt hat, iſt ſicher. Uebrigens ſcheint uns die Frage nach den Lehrmeiſtern für jene Zeit und Metſu keine ſo ſehr gewichtige. Möglicher Weiſe könnte es auch von ihm heiſsen: «zwei Monate bei Abraham van den Tempel, zwei Monate bei van Goyen, drei Monate bei Adriaen van Oſtade, ſpäter noch ſieben Kunſtlectionen bei Terborch» oder dergleichen. Wenn Gabriel Metſu beim Vater eine gute Grundlage in der Kunſt erhalten hatte, dann war in den vierziger Jahren für einen begabten jungen Maler überall Schule. Leiden ſelbſt, der Haag, Haarlem, Amſterdam waren groſse Atelierſtädte voll von Meiſtern. Die hohe Technik war ſo zu ſagen Gemeingut geworden.

Mag er nun gelernt haben, bei wem er will, Terborch und Dou ſind die Meiſter, denen er zumeiſt gefolgt iſt, und die ihn am beſten erklären. Er malte Vorwürfe wie Terborch und dazu andere Genreſcenen des bürgerlichen Lebens wie Dou und Oſtade mit der Begeiſterung für die Genauigkeit und Farbenfeinheit, wie Dou und in einer Beziehung Oſtade ſie einflöſsten. Dou hatte die Vorliebe für künſtliche Lichteffecte. Rembrandt, Dou's Lehrer, hatte Licht und Schatten zum Ausgangspunkt ſeiner maleriſchen Auffaſſung gemacht. Alle Welt achtete auf den Streit, der ſich darum drehte und in dem ſich die Parteien gruppirten. Schon als Cabinetsmaler muſste Metſu dem Studium von Licht und Schatten ſeine Aufmerkſamkeit zuwenden, und ein ſo feiner maleriſcher Sinn muſste von Rembrandt und deſſen Anhängern lernen. Ihn nun aber in Frans Hals und danach in Rembrandts beſondere Schule zu ſenden, vermögen wir nicht. Man konnte doch auch noch in anderen Ateliers malen lernen. Wir wieſen ſchon darauf hin: Jan Steen malt oft ähnlich wie Metſu. Er wird ein Lehrling von Knuffer, Adriaen van Oſtade und Jan van Goyen genannt. Denken wir an Paul Potter, der auch von der ganzen Zeit und weniger von einem beſonderen Lehrmeiſter abhängt. Denken wir an Phil. Wouverman, an Willem van de Velde. Weiſen wir auf des hoch angeſehenen Honthorſt damalige glatt und zart gemalte Portraits, die verkleinert an Metſu'ſche Bilder erinnern könnten.

Bürger und Bode haben Metſu an Hals und Rembrandt überweiſen zu müſſen geglaubt, und obwohl wir ihnen nicht beipflichten, wollen wir dieſe Anſicht des

Näheren mittheilen. Bode nimmt an (Zeitſchrift für bild. K. IV. Heft 5), Metſu habe vor 1650 ſeine Schule in Haarlem durchgemacht. Es iſt möglich. Daſs er oft in dem nahen Haarlem geweſen iſt, iſt gar nicht zu bezweifeln. Er kannte ſicher die Bilder und Malweiſen von Adr. van Oſtade, Bega, Phil. Wouwerman, Berghem u. ſ. w. und auch von Frans Hals. Wenn aber Bode aus zwei Bildern Metſu's, einem jetzt im Trippenhuis befindlichen, halb allegoriſchen und der Alle-

Der Geflügelhändler. (Dresdener Galerie.)

gorie im Haag den Lehreinfluſs von Frans Hals folgert, vermögen wir ihm nicht beizuſtimmen. Von der Allegorie ſagt er: «die froſtige Allegorie der Gerechtigkeit erinnert in der grauen kalten Färbung und der Zuſammenſtellung der Farben, die noch durch kein Halbdunkel vermittelt ſind, mehr an Bilder ähnlicher Gegenſtände aus der Schule von Frans Hals, beſonders von J. de Bray, als an den Einfluſs Rembrandts». Rembrandts Einfluſs ſei allerdings «ſicherer nachzuweiſen». Metſu ſei wohl im Gefühl immer noch vorhandener Unſicherheit und Unſelbſtändigkeit

nach Amſterdam, damals ſchon dem Mittelpunkte der holländiſchen Malerei, übergeſiedelt, etwa im Jahre 1650 oder 51. «Daſs Bürger nicht zu weit geht, wenn er annimmt, daſs auch Metſu zu jener Schaar von Schülern gehört, welche ſich etwa in den Jahren 1652—56 um Rembrandt verſammelten, wie beſonders N. Maas, P. de Hooch und J. v. d. Meer von Delft, dies zeigt uns eine Anzahl von Bildern, aus den Jahren 1653 und 54 datirt und mit einem dieſer Zeit des Meiſters eigenthümlichen Monogramme bezeichnet, welche entweder unbekannt im Privatbeſitz oder doch wegen ihrer Abweichung von den ſonſtigen Bildern des Meiſters bisher nur als Curioſa betrachtet wurden. Dahin gehört die Ehebrecherin im Louvre, die Beweinung Chriſti, das Portrait des Uytenbogaerd und einer jungen Frau, Abraham, der die Hagar verſtöſst, welche theils mit verwandten Compoſitionen Rembrandts groſse Aehnlichkeit haben, theils doch das Halbdunkel und die Farbenzuſammenſtellung, beſonders jenes eigenthümliche Roth beſitzen, welches Rembrandt und ſeine Schüler, namentlich N. Maes in dieſer Zeit characteriſiren. Während dieſe Bilder hiſtoriſchen Inhalts, deren Gegenſtände Metſu, wohl durch die groſsartig hiſtoriſche Auffaſſung ſeines Meiſters bewogen, gewählt hatte, trotz mancher techniſcher Vorzüge uns kalt laſſen, beweiſen einige Genrebilder derſelben Zeit, welche den Gemälden ſeiner Mitſchüler P. de Hooch und Vermeer durch das ſchlagende Sonnenlicht ſehr ähnlich ſind, ſchon die ganze Befähigung unſeres Meiſters zum Genre, und gewiſs gebührt Rembrandt, der als Lehrer ebenſo bewunderungswürdig daſteht, wie als Meiſter, kein geringes Verdienſt daran, daſs Metſu ſeinen Eigenthümlichkeiten gemäſs in die richtige Bahn einlenkte. Späteſtens mit dem Jahre 1656, in welchem Rembrandt durch den Ausbruch ſeines Bankerotts den einſamen Aufenthalt in dem entlegenen Wirthshauſe zur Krone ſuchen muſste, müſſen wir den Beginn der ganz ſelbſtändigen Thätigkeit Metſu's annehmen. . . . Metſu hat Rembrandts Prinzipien am conſequenteſten in der Genremalerei durchgeführt, und ihm gebührt deshalb neben Jan Steen der erſte Platz unter den Genremalern Hollands».

So W. Bode. Uns geht dieſe Conjectur zu weit. Ein Metſu hat die Augen offen gehabt für alles echt Maleriſche, aber das eigentliche Princip Rembrandts finden wir von ihm nicht befolgt.

Anfang der fünfziger Jahre iſt Terborch aus Spanien und Frankreich über Belgien in die Heimath zurückgekehrt. Seine im Haag befindliche Trompeterdepeſche mit dem bezaubernden einfallenden Sonnenlichte iſt 1655 gemalt. Wir haben oben einen Satz dem Houbrakens über van Muſſcher nachgebildet. Terborch durfte darin nicht fehlen. Folgt doch Metſu ihm in ſeinen Vorwürfen ohne weiteres. Abraham van den Tempel, der treffliche, oft ſo noble Leidener Portraitmaler, den wir nannten, iſt bekannt als Lehrmeiſter von van Mieris, Arie de Vois und van Muſſcher. Dieſe Kleinmaler gingen auf einige Zeit zu ihm, um auch eine groſse, breitere Behandlung kennen zu lernen. Der Meiſter hatte ſeinerſeits auch Neigung zur »ſinnbildlichen« Darſtellung.

Früher hat man bei Metſu nicht an Hals und Rembrandt, ſondern an van Dyck erinnert. Houbraken preiſt, daſs die Hände einer Lautenſpielerin Metſu's ſo ſchön wären, daſs van Dyck ſie nicht mit gröſserer Kunſt habe malen können. Das ward ſpäter ausgedehnt auf alles »Nackte« bei Metſu, das man mit van Dyck

verglich. Aber der Hinweis ist auch spezieller ausgesprochen. So haben z. B. Waagen und Bürger bei dem Bildniss der Mutter von Metsu an van Dyck erinnert.

Hoffentlich erfahren wir noch das Nähere über Metsu's Entwicklung; mögen diese verschiedenen Vermuthungen hier genügen.

Das Sinnige, Heitere, Schlichte, Gewöhnliche im Menschentreiben ward Gabriel Metsu's Hauptthema. Humoristisch wirkt nur die Naivetät des Ernstes und der Wichtigkeit, womit er seine Personen darstellt. Auf den grotesken Humor der Bambocciaden und Bäuerlichkeiten, auf Karrikirung, Satire und geniale oder gröbere Ungezogenheiten läfst er sich niemals ein. Er ward der Maler »fatsoenlijken« Wesens. Im Allgemeinen steht er zwischen Terborch und Dou und zwar auf hoher Stufe durch Auffassung, Zeichnung, Colorit, Feinheit und treffliche Charakteristik. In seinen besten Stücken ist er einzig, keinem der grofsen Nebenbuhler Terborch, Dou, Ostade, Mieris weichend, und ist auch immer zuhöchst geschätzt worden. Er malte Cabinetstücke desselben Inhalts wie Terborch, folgt aber auch Dou in manchen seiner Lieblingsvorwürfe und geht zugleich wie Adriaen van Ostade auf Strafse und Markt.

Das gemüthliche, zufriedene, bürgerliche Holland der behäbigsten Zeit lebt somit in den Idyllen Gabriel Metsu's. Houbraken nennt ihn den Maler »moderner Gesellschaften.« Wir finden da bei ihm die bekannten Themata: Visiten, kleine Toilette-Ueberraschungen darunter; der Officier, der Page, der Spaniel fehlen nicht; oft wird auch Musik gemacht. Da sind tête-à-tête-Scenen, wo die Rebhühner des vornehmen Jägers eine Rolle zu spielen scheinen, wie die Goldstücke des schweren Reiteranführers bei Terborch. Es giebt Tafel- und Becherfreuden kleiner, gemüthlicher oder lautfröhlicher Gesellschaft. Rembrandts Vorbild, wie er, Saskia auf dem Schoosse, das Stengelglas erhebt, darin man nach Goethe die Welt sehen kann, ist nicht verschmäht. Ohne Doctorvisiten bei Mägdlein und Frauen mit interessanten Hindeutungen geht es nicht ab. Das waren wohl Belohnungsbilder für erste Ehefreuden in jener Zeit. Metsu war aber auch Jäger, wenn sein Selbstportrait kein blosses Phantasiestück ist. Vielleicht hat er im Mennoniten-Paradies, bei Maarsen (zwischen Amsterdam und Utrecht) in der Sommerfrische solchen Studien obgelegen. Wenigstens bringt er den Jagdhund gern an und excellirt als Maler von todtem Wild, Fischen und Geflügel. Zu seinen schönsten Bildern zählen seine Wildpret- und Geflügel-Buden, wo um einen Hahn oder einen Hasen gefeilscht wird, und wo in dem Ernst und Interesse solchen Handels ein unvergänglicher, trockener Humor liebenswürdigster Art entfaltet ist. Fisch- und Gemüse-Markt sind Metsu gleicher Weise vertraut. Er ist überall herumgewandert, »das Volk zu belauschen«, nie, um es zu verhöhnen oder sich darüber lustig zu machen, sondern dem Beschauer sinnige Ergötzlichkeit zu verschaffen. Selbst das keifende Weib, das zum Marktbilde gehört, mag bei ihm auch zartere Gemüther nicht durch Gemeinheit kränken. Gern läfst er eine Person behaglich dasitzen, sei es am Fass oder Tisch mit dem Krug, sei es in der durch Dou und Fr. van Mieris so beliebt gewordenen Position am Fenster, wobei bedeutende Licht- und Schattenwirkung durch das Motiv selbst sich in ungezwungenster Weise ergab. (Laireſſe hat in seinem Malerbuch dieses Fensterbild besonders berücksichtigt.)

Die Leidenſchaft, das Tollen, die haſtige Bewegung oder auch nur das luſtig ſpringende Leben zu ſchildern, Poſſen, Schnurren, das bäuriſch Groteske waren nicht ſeine Sache. Er iſt nicht ungeſtüm wie Brouwer, nicht queckſilbrig lebhaft, wie Jan Steen, nicht mit dem Ausbruch fröhlicher Gemüthsbewegung hereinplatzend wie Franz Hals, nicht ſo pointirt und den überſpringenden geiſtigen Funken im flüchtigſten Moment zeigend, wie Terborch. Je ruhiger ſein Vorwurf, deſto mehr geht er wohl in die Feinheiten von Dou und Fr. van Mieris ein. Die Verſunkenheit in die Idee, das Träumeriſch-Stille, in ſich Abgeſchloſſene wird techniſch ausgedrückt durch eine Feinheit der Durchbildung, welche nirgends im Einzelnen etwas Auffälliges bietet, daran der betrachtende Geiſt ſich ſtoſsen, verweilen, beſonders intereſſiren und ſomit aus der groſsen allgemeinen Stimmung geriſſen werden könnte. Die Tiefe dieſer Ruheſtimmungen der damaligen holländiſchen Maler kann man durch die Vergleichung mit den ſcheinbar ſo fernliegenden Philoſophien Jakob Böhme's und Spinoza's ſchätzen. Manchmal kann man dieſe Bilder auch durch Erinnerungen aus der eigenen Kinderzeit erfaſſen, wo man im Zimmer ſaſs und träumte; die Welt iſt ſo fern, ſo fern; man ſieht ſie nicht; man hört ſie nicht; nur der ſpielende Sonnenſchein dringt ſtill von ihr zu uns herein. In und um uns Alles feierlich friedlich; in dem heimlichen, ſonnigen, ſtillen Raum iſt die ganze Welt beſchloſſen. Dieſe Verſunkenheit der Kinderempfindung und der Gemüthlichkeit des Ruhetags und der Feierſtunde des kleinen Bürgerthums erfüllte damals den bürgerlichen Stand und hatte in Dou, Metſu, Fr. van Mieris, Oſtade, Brekelenkamp und Genoſſen ihre groſsen maleriſchen Poëten. Und dieſe Stimmung und ihr zauberiſches Halbdunkel der Empfindung fand natürlich auch ihren Ausdruck in dem Halbdunkel, der Harmonie, der Tiefe und Stimmung der Farbentöne des Bildes. Anders kann ſie ja der Maler nicht gegenſtändlich machen. Aber da reden die Formaliſten oft von ſolchen Bildern, als ob der Farbentopf das Bild allein mache und nicht die Poëſie im Maler der Grundquell wäre, aus dem das ſtrömt, was Formen und Farben erſt das rechte Leben giebt.

Metſu war Nachfolger der Terborch und Dou, aber ein ſelbſtändiger Meiſter. Nur der iſt Epigone, der ſeinen Stoff nicht mehr mit ganzer Seele erfüllen kann. Durchgehends aber entſpricht ſich gerade bei Metſu Inhalt und Form in einer harmoniſchen Weiſe, daſs er dadurch zu den vollkommenſten Künſtlern ſeines Fachs gehoben wird und man nicht weiſs, wofür man ſich mehr bei ihm intereſſiren ſoll, für den Inhalt oder die meiſterliche, feine, ſichere Technik. Nur ſelten wird dieſe im Zuge der Zeit dominirend, und die unendliche Sauberkeit und Vollendung fällt dann nach jetzigem Geſchmack bis zum Trocknen glatt, und dünn, virtuos als Erſtes in die Augen.

Hinſichtlich ſeiner in ſo kleinem Raum ſo unausſprechlichen Charakteriſtik ſagt Ch. Blanc mit Recht, daſs die Nachbildung auch des ſorgſamſten Stechers ſelten eine richtige Idee von Metſu's feinen Bildern geben könne. Aber Metſu iſt nicht kleinlich. Bei aller Sorgſamkeit vermeidet er dies dadurch, daſs er die wirklichen Nebendinge maleriſch zurückhält und dadurch dem Auge noch Groſsräumigkeit im Kleinen vorzuzaubern weiſs. Was er aber als charakteriſtiſch hervorhebt -- Geſichter oder Anzüge der Perſonen, die beſetzte Tafel, das Ge-

räth, den Bierkrug, das Rebhuhn, den Salm oder was es nun auch ſein mag, das iſt mit einer Sorgfalt geſchildert, die Dou und Mieris nichts nachgiebt. Wir kennen nichts feineres als z. B. Brot und Kuchen auf einem Bilde Metſu's, als den weiſsen Pelzbeſatz auf einem andern.

Wie er mit Licht und Schatten die Innenräume beherrſcht, beweiſt am beſten, daſs man ihn als Schüler Rembrandts nachzuweiſen ſucht. Die Zeit der P. de Hooch, van der Meer u. ſ. w. verſtand ſich auch auf dieſe ſchwere Kunſt. Waagen

Fröhlich in der Schenke. (Dresdener Galerie.)

hat bei Metſu zwei Perioden angenommen, unter Dou's Einfluſs ein röthlicheres, glühenderes Colorit, ſpäter ein zartes, mehr ſilberfarbiges. Ch. Blanc läſst dies nicht gelten, weiſt aber auf Rembrandt's Einfluſs. Wir vermögen nicht beſtimmte Epochen zu unterſcheiden, ſondern ſind geneigt, einfach anzunehmen, das Metſu ſich vielfach nach Vorwurf und Umſtänden gerichtet habe. Man vergiſst doch wohl zu ſehr, daſs auch der Geſchmack der Beſteller bei dieſen Malern ſehr in Betracht kam und ſicher oft beſtimmend gewirkt hat, wo dem eigentlichen Princip des Malers nicht Gewalt dadurch geſchah. Metſu's kleines Selbſtportrait

als Jäger 1661, alſo aus ſeiner letzten Zeit, gehört z. B. in den röthlichen Stil und nicht zum ſilberfarbigen.

Metſu hat wie ſein Stadtgenoſſe Jan Steen auch bibliſche Scenen gemalt, ebenſo gelegentlich Allegorien und Bilder mit lebensgroſsen Figuren, in letzter Beziehung alſo ähnlich Paul Potter und Karel du Jardin.

Im Allgemeinen gilt dafür, daſs er den gröſseren Stil nicht verſtand. Unbedeutend oder auffällig, lautet das Urtheil über ſeine derartigen Werke. Das groſse Pathos, glänzende Rhetorik, tiefſinnige Ideenhaftigkeit fehlen ihm. In der breiten, lebensgroſsen Auffaſſung iſt er nicht geübt. Das Urtheil von Laireſſe über derartige Bemühungen der Kleinmaler, ihre falſchen Maximen und deren Folgen iſt ganz intereſſant. Laireſſe erwähnt ſpeciell du Jardin.

Metſu's Allegorie iſt in ſofern bemerkenswerth, als ſie den Uebergang zu der folgenden Periode zeigt, in der Gerhard de Laireſſe Herrſcher wird. Es trat unter dieſem der Bruch mit der groſsen realiſtiſchen Vergangenheit nicht plötzlich ein. Leitete doch auch die glatte zarte Technik dieſer Epoche ohne Gewaltſamkeit zu Adriaen van der Werff's Behandlung über.

Nehmen wir zwei der auffälligen Werke Metſu's. Im Trippenhuis zu Amſterdam hängt jetzt das groſse Bild mit den vier Perſonen, welches Bode mit veranlaſst hat, Metſu in die Schule von Franz Hals zu weiſen. Das Bild, wahrſcheinlich ein ſchnell gemaltes Kaminſtück, iſt ſehr ſonderbar für den Kleinmeiſter. Es iſt ein allegoriſches Genrebild von vier Perſonen, für das wir wie bei Jan Steen ein Sprichwort ſuchen. Der Reichthum kann das friſche Bauermädchen ſeinem Geliebten nicht untreu machen, lockt er auch mit Gold und Silber ſeitens des alten graubärtigen Mannes im Pelz und mit der Luſt Seitens des Cavaliers, der das Weinglas hebt. Der Bauerburſche hält lachend ſicher mit einer Hand ſein Mädchen, mit der andern macht er eine abwehrende Bewegung. Er ſcheint zu ſagen: Nichts für Euch Leckermäuler! Sie bleibt bei mir! Auf dem ſpöttiſch ſpröden Geſichte des Mädchens ſteht zu leſen: Ich kenne euch. Du biſt alt und kalt mit all' Deinem Gelde, und Du hielteſt mich zum Narren; ich bin zu gut mich anführen zu laſſen. Das Bild heiſst ungefähr: Flieh Gold und Luſt der Reichen, ſei glücklich mit Deines Gleichen. Es verräth den Kleinmaler, der einmal ein gröſseres Bild hinwirft, ohne nun ein beſonderes Kunſtwerk daraus machen zu wollen und einen beſonderen Stil darin durchzuführen. Der Kopf des Mädchens iſt Feinmalerei im Groſsen; der Cavalier hat für uns etwas Spaniſches. Die Köpfe des Bauerburſchen und des alten ſchmunzelnden Mannes im Pelz ſind charakteriſtiſch flott, aber doch weniger keck als derb, und das Geſicht des Alten ſogar grob gemalt, ſo daſs wir nicht das Eigenthümliche der Frans Halsſchen Weiſe darin erkennen können. Das Roth des Bildes findet ſich auch bei Terborch; ſonſt iſt der Auftrag von Schwarz und Roth ſo eigenthümlich, daſs wir uns ſogar an Bilder der alten Schule erinnert fühlen, als ob die Zeit des langen Pier darin nachklänge. Wie mag der alte Jacob Metſu gemalt haben? Doch genug, daſs wir aus dieſem Decorationsſtück über Metſu's Schule nicht klüger geworden ſind. Auch bei der Allegorie der Gerechtigkeit (im Haag) können wir Frans Hals' Einfluss nicht verſpüren. Soll an de Bray erinnert werden, dann an ſeinen Stil der letzten Zeiten, der ſchon nach Laireſſe hinüber-

weiſt. (Sind für die Bilder in Haarlem nicht doch zwei de Bray's anzunehmen?) Die flauere Malweiſe war Mode in der letzten Zeit Metſu's. Man denke an die Bilder des Barth. van der Helſt aus ſeinen letzten Jahren. Man erinnere ſich des Kampfes der Tief- und Dickfarbigen, der Dunklen, der Lichten und Flaueren, den man ſo trefflich auf dem Amſterdamer Trippenhuis gewahren kann auf den beiden, in einem Decennium gemalten, ſich gegenüberhängenden Bildern der Staalmeeſters Rembrandt's und des Regentenſtückes von Karel du Jardin. Jene Allegorie hat ſchwächlichen Stil der Zeichnung und Flaues, Weichliches im Colorit. Etwas Flandriſch-Italieniſches glauben wir darin zu ſehen, finden aber ſonſt von Metſu's gewöhnlicher Weiſe zu dieſer keine Leiter. Den groſsen Bildern der Klein-Maler wirft ſchon Laireſſe vor, daſs ſie wenigſtens keine «mezzetint« haben. Aber ſolche Allegorie war nur Nebenwerk, wer weiſs durch welche äſthetiſche Controverſe im Freundeskreiſe oder Aufgabe oder Luſt ſich zu verſuchen oder durch welchen Auftrag irgend eines Beſtellers hervorgerufen, der, um mit Laireſſe zu ſprechen, nur »antike«, keine »moderne« Malerei verlangte.

Metſu's Gebiet war das feine, ſinnige, naive Genrebild. Dafür galt er zugleich als Muſter und gilt es bis auf den heutigen Tag. Seine Bilder ſtanden immer im höchſten Preise und Anſehen.

Brekelenkamp hat in manchen Bildern viel ähnliches mit Metſu, ſo daſs es z. B. bei einem Bilde heiſsen kann: Brekelenkamp oder Metſu. Dasſelbe Bild ſchreiben Andere wieder Uchtervelt zu, der ein Schüler von Berchem genannt wird, aber mehr auf Terborch und Metſu weiſt und in manchen Bildern zwiſchen Metſu und Jan Steen ſteht.

Desgleichen folgt ihm Michiel van Musſcher, der 1645 geboren, wie oben bemerkt wurde, im Jahre 1665 mehrere Lectionen bei Metſu hatte. Sein Portrait im Haag iſt ein Metſu im Groſsen.

Smith führt über anderthalb hundert Bilder von Metſu an. Bode ſchätzt ſie auf 180. Viele ſind in Privatſammlungen, beſonders in engliſchen.

Von den in öffentlichen Galerien vorhandenen ſeien folgende genannt:

Im Haag: Selbſtportrait als Jäger 1661. Die Muſikliebhaber. Allegorie der Gerechtigkeit.

Amſterdam: Frühſtück. Der alte Trinker. Lockung und Verſchmähung. In der Sammlung van der Hoop: Das Geſchenk des Jägers (1833 für 13,330 fl. gekauft). Fiſchverkäuferin (auch Brekelenkamp und Uchtervelt zugeſchrieben; vielleicht von H. M. Sorgh?).

Paris: Die Ehebrecherin. Der Amſterdamer Gemüſemarkt. Der galante Kriegsmann. Die Dame am Klavier. Portrait von Cornelius Tromp. Eine Holländerin. Die Apfelſchälerin. Der Scheidekünſtler.

Berlin: Selbſtbildniſs des Künſtlers an der Staffelei. Die Familie Gelfing. Kranke Dame und Arzt. Weibliches Bildniſs, angeblich die Mutter Metſu's (aus der Galerie Suermondt).

Wien: Die Spitzenklöpplerin.

München: Eine Köchin. Das Feſt des Bohnenkönigs.

Dresden: Fröhlich in der Schenke. Geflügel-Händler (2 Bilder). Der Handel um den Hafen. Rauchend am Kamin. Die Spitzenklöpplerin. Die junge Frau mit dem Briefe. Ein Trompeter überbringt einem Officier eine Botschaft (?).

Die verstimmte Laute. (Galerie zu Caffel.)

Cafsel: Die verstimmte Laute. Geflügelhändlerin. Das Almofen.

In der Ermitage zu Petersburg: Eine Mahlzeit. Ein muficirendes Paar. Eine kranke Dame. Eine Portion Auftern.

Monogramm: G Metsu

Kaspar Netscher.

Geb. in Heidelberg 1639, † im Haag 1684.

Die Seifenblase.
(Sammlung Lord Ashburton.)

Als Wilhelm III. sich im Getümmel des Jahres 1672 zu Deventer von Terborch portraitiren lassen sollte, versprach er, wie oben erzählt, den Bürgern eine Copie seines Bildes von Kaspar Netscher senden zu wollen, worauf die auf ihren Terborch stolzen Deventer die Antwort gaben, dass sie lieber ein Bild vom Meister als vom Schüler besässen. Deventer setzte seinen Willen gegen den Haag durch; auch, wenn man so will, ein republikanisches Denkzeichen. Terborch, der Gesandten-Maler des Münsterschen Friedens und Königs-Maler von Madrid war der grossen Welt abseits von ihrem Getriebe in Deventer, der anmuthigen Stadt an der breitfliessenden Yssel mit dem schönen Dom, ausser Augen gekommen. Sein Schüler dagegen, Kaspar Netscher im Haag war jetzt mit der vom Meister erlernten Kunst der Potentaten- und Gesandten-Maler geworden, um den Karl II. von England durch seinen Gesandten Temple vergebens warb, ihn nach London zu ziehen, und von dem auch die stolze Françoise Athenais von Montespan ihr Bild besitzen wollte.

Die Nachwelt hat den Deventern in ihrem Urtheil Recht gegeben. Fein, liebenswürdig und begabt, ein trefflicher Künstler, wie Kaspar Netscher war, rangirt er doch nur zweiten Ranges unter seinen Vorgängern und Mustern Terborch, Metsu und van Mieris, an die er sich allerdings unmittelbar anreiht. Er war ein Heidelberger Kind, auf dem Arm der Mutter in die Niederlande getragen, wie die Berichte lauten. De Piles lässt ihn als Sohn eines im Dienst des Königs von Polen verstorbenen Ingenieurs im Jahr 1636 zu Prag geboren werden, sonst

aber ſtimmt er in der weiteren Erzählung mit der Houbrakens überein. Dieſer giebt an, Kaspar ſei 1639 zu Heidelberg geboren. Seine Mutter, die Tochter des Heidelberger Bürgermeiſters Vetter, hatte gegen den Willen ihres Vaters und Grofsvaters den aus Stuttgart gebürtigen Bildhauer Johannes Netſcher geheirathet. Nach einigen Jahren wurde ſie mit vier Kindern Wittwe. Sie verlieſs das kriegsbedrängte Heidelberg, begab ſich in ein Landkaſtell und machte in dieſem eine Belagerung durch, in der die Vertheidiger ausgehungert wurden, da ſie ſich nicht auf Gnade und Ungnade ergeben wollten. Zwei Söhne der Eliſabeth Netſcher ſtarben vor Mangel; ein Töchterchen an der Hand und den kleinen Kaspar auf dem Arm, gelang es der unglücklichen Mutter in einer Nacht durch die Reihen der Belagerer zu flüchten. Sie wandte ſich nach den Niederlanden und kam nach Arnheim, wo ſich der menſchenfreundliche reiche Dr. Tullekens des ſchönen und geiſtig viel verſprechenden Knaben annahm. Er lieſs ihn ein Gymnaſium beſuchen, damit er Medicin ſtudiren könne. Aber in Kaspar erwachte die Malerluſt. Den erſten Unterricht erhielt er von dem Stillleben-Maler Koſter. Danach jedoch kam er durch Verwendung eines Verwandten von Terborch zu dieſem berühmten Meiſter der Converſationen und des kleinen Portraits in die Lehre, »wo er alles nach dem Leben malen lernte und in kurzer Zeit es weit in ſeiner Kunſt brachte,« und dem er beſonders die Virtuoſität, Atlaskleider zu malen, abſah. Später gab der Schüler dem Meiſter, wie wir ſchon hörten, Anlaſs zu Eiferſucht; daſs Terborch den Netſcher einen Undankbaren und Wilhelm III. einen Narren und Tyrannen genannt und ſich durch ein allegoriſches Gemälde gerächt habe, gehört zu der dahinſchlagenden Erzählung. Von Overyſſel wandte ſich Netſcher nach Holland. Nachdem er einige Zeit mit groſser Kunſt doch für wenig Lohn für »die Kehlabſchneider, — Kunſthändler will ich ſagen«, wie Houbraken, um einen Witz zu machen, ruft, gearbeitet hatte, beſchloſs er nach Rom zu gehen. Er nahm bis Bordeaux den Seeweg, verliebte ſich aber in dieſer Stadt in die Tochter des damals dort weilenden Lütticher Mathematikers und Mechanikers Godyn, heirathete ſie (1659) und lieſs ſich in Bordeaux nieder. In der Heimath war man unterdeſs auf ſeine trefflichen Bilder aufmerkſam geworden. Als die Proteſtanten-Verfolgungen ihm Frankreich verleideten, kehrte er nach Holland zurück und wählte zum Wohnſitz den Haag. Er malte ſeine geſchätzten Genrebilder, fand aber bald, daſs die Portraitmalerei noch einträglicher ſei, und erwarb nun durch ſie in der ſchönen Reſidenz Hollands, der damaligen hohen Schule der Diplomatie, Ruf und Vermögen, indem er im kleinen Portrait der Fürſten- und Geſandten-Modemaler wurde. Die ehrendſten Anträge, den Haag zu verlaſſen, ſchlug er aus. Er ſcheute die See und die Höfe, heiſst es hinſichtlich Karls II von England Einladung. Leider war er von den Jünglingsjahren ab kränklich, früh durch Steinſchmerzen, bald auch durch Gicht geplagt. Unermüdlich thätig, ſoll er oft ſelbſt bettlägerig gemalt haben.

So wirkte er, berühmt als Portraitmaler und im feinen Genrebild, im letzteren als der trefflichſte Epigone der Terborch, Metſu und van Mieris. Das beſagt, daſs er ſie in einzelnen Werken erreicht und in virtuoſer Technik einen ſehr hohen Rang einnimmt. Im Glanz der Atlaskleider wetteiferte er mit Terborch, in ſeiner Pinſelführung der Art mit F. van Mieris, daſs bei einem oder dem andern Bilde

ſchon früh die Autorſchaft ſtreitig geweſen iſt. Netſcher hat die gute Schule ſeiner Vorgänger gründlich durchgemacht und gelernt, was man lernen konnte. Von Geiſt iſt er fein, ſinnig und tüchtig, nicht eigenthümlich. Nicht daſs er gar nichts Eigenes hätte! Er ging mit der Zeit, die immer mehr auch in Holland dem franzöſiſchen Geſchmack unterthan wurde und jenen Sinn für das „Deftige“ ausbildete, der von der alten kraftvollen Friſche ſich immer weiter entfernte. Er liebt vornehmeres Gebahren. Er nimmt Rückſicht auf das Liebliche und Graziöſe. Manchmal fühlt man in der Haltung der Perſonen auch der Genrebilder die beginnende Pouſſin'ſche Einwirkung durch. Indem er ſeine Modelle

Die Dame mit dem Papagei. (Pinakothek in München.)

nicht nach der Natur beläſst, ſondern ſie eleganter und vornehmer machen will, giebt er ſeinen Figuren, da er ſie doch ſelten ſelbſtändig innerlich durchdringt, oft den Ausdruck gröſserer Allgemeinheit und einer beginnenden geiſtigen Leere, Mängel, welche die getreue charakteriſtiſche Naturnachahmung der älteren Schule, die durch ihren Realismus immer lebensvoll blieb, nicht kannte. Es kommt Halbheit in die Bilder — Gelecktheit, ſtatt daſs der neue Geiſt, der keine wirkliche geniale Kraft hatte, den alten Stil geſprengt und nach neuen Formen geſucht hätte.

Neue Vorwürfe brachte Netſcher nicht. Es ſind die bekannten Themata, oft ausgezeichnet und reizend, nie ohne Feinheit und virtuoſe Technik gemalt: Converſationen, Muſikſcenen, Toiletten u. ſ. w., etliche mythologiſche und hiſtoriſche Bilder (Cleopatra, Bathſeba, Sarah dem Abraham die Hagar zuführend, Vertumnus und Pomona, Nymphen u. ſ. w.) — Alles in Allem mit den Portraits nach Smith ungefähr 120 Bilder.

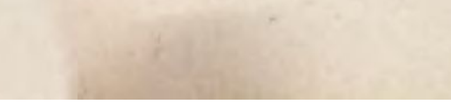
Auch bei Netſcher finden wir vielfach dieſelben Perſonen auf ſeinen Bildern wiederkehren, nach der bis zum Tadelnswerthen getriebenen Sitte, dieſelben

Modelle, am bequemſten — und koſtenlos! — aus der Familie, welche der Maler dann auswendig kann, zu benutzen. Manche werden behaupten, es nütze das der Wahrheit des Bildes, ſtöre nie den einzelnen Käufer und nur den Betrachter von Bilderſammlungen; aber eine ſolche Bequemlichkeit und Sparſamkeit ſchadet auf die Dauer dem Künſtler, wenigſtens ſo lange er noch Kraft ſich auszudehnen gehabt hätte. Weiſe Beſchränkung und ſolches Modellſparen iſt nicht daſſelbe. Und wenn dabei nur immer alle Fehler vermieden würden! Aber nur zu leicht verführt die Gewohnheit zur Flüchtigkeit und macht das Auge des Malers ſtumpf. Die wunderlichſten Proportionsfehler können ihm dann unterlaufen, wie z. B. auf berühmten Bildern Netſcher's hinſichtlich der Köpfe, etwa von Mutter und Kind, zu ſehen.

Der wunderbare Glanz und die feine Farbenverſchmelzung der Netſcher'ſchen Bilder wird durch ein Geheimmittel erklärt. Er habe einen Firniſs gekannt, mit dem er vor der letzten Vollendung das Bild überzogen und welcher die Farben friſch und feucht erhalten habe, daſs er ſie danach mit aller Sorgfalt habe durcharbeiten, einen und verſchmelzen können.

Der treffliche Künſtler ſtarb ſchon 1684, ſeiner Wittwe und ſeinen neun Kindern mehr denn 80,000 Gulden hinterlaſſend. Zwei ſeiner Söhne, deren Bilder zuweilen mit den ſeinigen verwechſelt werden, zeichneten ſich gleichfalls als Maler aus: Theodor, geboren zu Bordeaux 1661, geſtorben 1732 (1729?) und Conſtantin (1670—1722). Theodor, ein Künſtler hohen Ranges, Steuereinnehmer, eine Zeit lang Zahlmeiſter der holländiſchen Hülfstruppen in England, war ſeiner Zeit durch grilliges, künſtlerlauniſches Weſen bekannt, das er unter andern auch an dem König von Preuſsen ausgelaſſen haben ſoll, deſſen überraſchend trefflich begonnenes Portrait zu vollenden er durchaus nicht zu bewegen war, und zwar, weil derſelbe kein maleriſches Geſicht habe, und das gegen den Geſchmack in der Kunſt verſtieſse! O Ironie! Wohin war es mit der holländiſchen Malerei gekommen, als die Portraitmaler ſo zu raiſonniren gelernt hatten! Es war vorbei mit der alten, im Charakteriſtiſchen groſsen und noch nicht wieder übertroffenen holländiſchen Kunſt!

Am beſten repräſentirt iſt Netſcher in der Galerie zu Dresden. Wir nennen von den dort vorhandenen Bildern nur: Das Selbſtportrait des Meiſters; das muſicirende Paar mit der Laute; Dame mit Wachtelhund; das muſicirende Paar am Clavier; Bildniſs der Montespan. — Hübſche Genrebilder von ihm finden ſich noch in München, in Amſterdam, im Haag, in London und eine Anzahl eleganter Bildniſſe in der Ermitage zu Petersburg.

Monogramm: 

XXV. XXVI.

GERARD DOV.

FRANS VAN MIERIS.

Von

Carl Lemcke.

Gerard Dov.

Geb. in Leiden 1613; geſt. 1675.

Gerard Dov iſt der Groſsmeiſter der Maler des kleinbürgerlichen häuslichen Lebens, deſſen Walten und Schalten daheim er mit einer erfreuenden Wahrheit und ſtimmungsvollen Empfindung darſtellte, wie noch Niemand vor ihm. Um etwa anderthalb Jahrhunderte der Dichtung darin vorauf, gewann er maleriſch für die Kunſt dies Alltagsgetreibe einfacher Menſchen. Und ſie ſchildernd in ihrer Behaglichkeit oder Arbeit, umgeben von dem, was ihnen das Leben werth und wichtig, lieb, heimlich und gemüthlich macht, machte er auch ſeine Werke für alle Zeiten und Geiſter, welche ähnlich empfinden, werth und wichtig, lieb, heimlich und gemüthlich. Ein ſchöner Dov hat ſeine erfreuende Macht behalten bis auf den heutigen Tag.

Das Bürgerthum des Mittelalters hatte den Geiſt der Häuslichkeit ganz beſonders ausgebildet. In häuslicher Enge und Beſchränktheit galt es das wahre Glück zu ſuchen. Verſtand und Wille ſtieſsen bei jedem Verſuch freier Regung auf tauſend Schranken. Aus dem Geleiſe feſter Ordnung und Sitte durfte Niemand ohne groſse Gefahr für ſich hinaus. So war nur dem Gemüth freier Spielraum gelaſſen, und die mittelalterliche Religioſität, Myſtik und Hausſitte wurde unter ſeinem Einfluſs eigenthümlich ausgebildet. Es entwickelte ſich daraus unter gewiſſen Verhältniſſen ein eigenthümlicher Geiſteszuſtand, wie man ihn zu andern Zeiten nicht kannte: die Gemüthlichkeit.

Rembrandt van Rijn war der groſse Meiſter des Gemüths. Sein Schüler Gerard Dov ward der groſse Meiſter der Gemüthlichkeit und zwar jener Art, die ſich auf ruhigen Sinn, Pflichterfüllung und Freude, das Seinige gethan zu haben, ſtützt.

Das Heim und die Dinge, in und mit denen wir leben, werden in ſolcher Gemüthsverfaſſung wichtige Theile unſeres Weſens; unſer Geiſt ſteckt darin als Arbeit, Sorge und Freude. Es giebt Heimweh; es giebt aber auch Heimfreude. Sind die Schweizer wegen jenes berühmt, ſo kann man bei den Holländern wie nur irgendwo die Heimfreude finden. Jenes quält ſchmerzlich unruhig in der weiten Welt und ſehnt ſich in die Heimath. Dieſe iſt eng beſchloſſen, wunſchlos zufrieden, und ihre Sorge geht nicht weiter, als daſs Alles ſo bleibe und nichts die Ruhe und den Frieden ſtöre. Sie ſchafft um ſich Freude und ſtilles Leben.

Gerard Dov ward in der Schilderung dieſes Zuſtandes einer der erſten und gröſsten Malerpoeten.

Jeder bedeutende Künſtler muſs eine Fahrt oder Wanderung unternehmen in das vielnamige geheimniſsvolle Poeſieland, um mit dem Abglanz des Geſchauten ſeine Werke und das Leben hier unten zu verſchönern und zu vertiefen. Der Eine ſucht dort dies, der Andere das, der Eine viel, der Andere begnügt ſich mit Wenigem.

Der junge Rembrandt van Rijn fuhr hoch und tief. Er wollte ganz beſonders ſehen, wie Licht und Finſterniſs wird, und ſoll, wie Urahn Prometheus das Feuer im Ferulſtab barg, ſeine Pinſelſpitze in himmliſches Licht getaucht und ſo dies mit heruntergebracht haben.

Sein Schüler Gerard Dov machte ſich nach ihm und ſeinen Weiſungen auf den Weg. Aber er war nicht ſo hochſtrebend, nach Urideen zu ſuchen und den Herrn im Schaffen zu belauſchen. Er ging ſeinem Meiſter nur ein Stück Wegs nach, aber dabei kam er auch zu dem, was damals und alle Zeit viel geſucht worden iſt: er gewann einen Blick in das von der Erde zum Himmel gehobene Paradies. Mit dem, was man da oben geſchaut, geht es, wie mit manchen Träumen. Wir können ſie nur dunkel feſthalten. Aber Gerard Dov verſtand ſeitdem in das gewöhnliche Leben Beſonderes hineinzuſchauen: den Abglanz von Ruh und Frieden des erſten Menſchen-Paradieſes; und er konnte zwar keine olympiſche Geſtalten und Halbgötter, keinen Garten Eden mit Lebensbaum und holdſeligem erſten Menſchenpaar, das in ſeiner Menagerie ſpazieren geht und mit Engeln oder Gott Vater ſelbſt ſich unterhält, kein himmliſches Jeruſalem der Glorieſchaaren des die Frommen erwartenden zukünftigen Paradieſes, aber doch den Himmel auf Erden malen, wie jeder Stand und jedes Alter ihn empfinden kann und wie ihn Zufriedenheit mit dem Schickſal und Einſtimmung mit Allem, was der Schöpfer verhängt hat, giebt.

Jede bedeutende Kunſtleiſtung iſt ein wichtiges Culturmoment.

Was Dov mit ſeinen Genoſſen damals ſchuf, war, Altes durch die Kunſt für immer ſichernd, Neues anregend, um ſo bedeutungsvoller, als es die Zeiten des unaufhörlichen barbariſchen holländiſchen und dreiſsigjährigen Krieges und der darauf folgenden höfiſchen Epoche Ludwig's XIV. waren, denen dieſe Werke voll einfacher Natur und Wahrheit und Herzensgüte entgegentraten. Mitten in Krieg, Haſs, Fanatismus, Kaſtenhochmuth und Erniedrigung und Verwilderung, in Dogmen-Geſchwätz, in Phraſe, äuſserlicher Gleiſsnerei und Servilität, in der Livrei-Manie des Abſolutismus und der Langweile und Oede ſtellt die Malerei Lebensbilder hin voll Wahrheit, Geſundheit, heiter-humanem Sinn. Es gab noch ſolches auf der Welt trotz Allem und Allem.

Das alte Weiblein am Spinnrocken, die Magd bei ihrer Laterne, der Bürger, der Bauer, der über ſeiner Halbthür lehnt, dieſe Bilder predigten auch in ihrer Art ihrer Zeit eine beſondere Botſchaft. Die Einen erkannten ihre eigene Poeſie darin wieder, die Andern fanden darin die Gegenſtücke ihres verkehrten oder verſchrobenen Treibens und ſchauten darum mit Intereſſe in dieſe Spiegelbilder einer einfacheren Welt.

Natürlich that es nicht die innere Poeſie bei Dov allein. Die Idee kann ſich nur in vollkommener Form voll offenbaren.

Immer hatte die nordiſche Kunſt Darſtellungen des gewöhnlichen Lebens geliebt und ſich früh darin verſucht, Kontore und Küchen, Schreibſtuben und Schenken u. ſ. w. nachzubilden, aber ſo lange man nicht die nöthige techniſche Meiſter-

ſchaft erlangt hatte, war der Maler angewieſen geweſen, den Nachdruck auf das Charakteriſtiſche der dargeſtellten Perſonen zu legen. Er konnte wohl Goldwage

Gerard Dov's Selbſtbildniſs. Dresdener Galerie.

und Papierbogen und Tiſch und Kaſten für ſich copiren, aber die hundert Dinge in der Linien- und Luftperſpective eines Zimmers richtig mit den Menſchen zuſammenzubringen, das war ſo lange unmöglich, es ſtand ſo lange Alles nebeneinander, ging nicht auseinander, bis man vom Ganzen zum Einzelnen zu malen

gelernt hatte, d. h. Menſchen und Dinge innerhalb der ſie umgebenden, Alles in einem geſchloſſenen Raume beherrſchenden Licht- und Schatten-Erſcheinungen, und bis man ſich darüber klar geworden war, wie man ſich mit der Linear-Perſpective eines ſolchen Raumes voller Geräthe abzufinden habe. Wo und wie den Standpunkt darin nehmen, um das Bild zu ſehen? Wie es damit noch nach der Mitte des vorhergegangenen Jahrhunderts beſtellt war, dafür ſehe man etwa das Gemälde: »Der Eiertanz« von Lange Pier vom Jahre 1557 an (Trippenhuis zu Amſterdam), von Früherem zu geſchweigen.

Gerard Dov hatte es in dieſer Hinſicht allerdings gut. Seit Caravaggio und Elzheimer hatten die neuen Licht- und Schattenprobleme die Meiſter der Malerei beſchäftigt; man ſtand mitten im erfolgreichſten Ueberwinden aller Schwierigkeiten, welche man voll echten Entdeckungsdranges aufſuchte. Beleuchtungen, welche uns jetzt erſt ein Helmholtz und Brücke phyſicaliſch erklären, wie Kerzenſchimmer und Mondenſchein, wurden mit ſteigender Kunſt gemalt, indem man die Geheimniſſe ihrer Lichtgürtel und Schattenfärbungen fand. Die Reflexwirkungen von Licht, in's Dunkel zurückgeworfen, von Farben, in andere Farben dadurch hineinwirkend, wurden beobachtet und künſtleriſch begriffen. Damit gewann man das magiſche Reich des Helldunkels oder mit anderen Worten des Lebens im Raume ſelbſt. Wer ſich auf dieſe Licht- und Reflexfeinheiten verſteht, für den iſt auch in einem kahlen und bloſsen Interieur nirgends Leere; jene bringen überall Bewegung, Leben; die Atmoſphäre iſt damit erfüllt; zwiſchen nackten Wänden iſt doch kein Fleck leer von künſtleriſchem Geiſt. Nun erſt konnte der Maler »ſtimmen«, nun erſt das Einfachſte verwenden, denn beſondere Dinge waren nicht mehr nothwendig, um dem Beſchauer Intereſſe zu erwecken, ſondern der Künſtler verſtand durch Luft und Licht dem Raume ſelbſt Intereſſe zu verleihen. Die Subjectivität hatte eine neue Aeuſserungsfähigkeit gewonnen.

Es liegt in der Menſchennatur, daſs man dieſe neueſten Errungenſchaften nun auch nach Kräften ausbeutete und Früheres darüber vernachläſſigte; eine gewiſſe Einſeitigkeit iſt ja ſogar nothwendig, um die vollſte Wirkung hervorzubringen und den Eindruck nicht durch andersartige Bezüge zu dämpfen.

Wer etwa jene Licht- und Luftkunſt verfolgt, dem kommt es nicht darauf an, nun auch etwa durch plaſtiſche Schönheit und Grazie den Betrachter zu entzücken, oder Leidenſchaften der Art zu ſchildern, daſs wir zwiſchen dem rein pſychiſchen und dem coloriſtiſchen Intereſſe ſchwanken. Eins muſs herrſchen, das Andere ſich unterordnen.

Die groſsen holländiſchen Coloriſten verſtanden dies meiſterlich.

Dov kam als Schüler zu dem Meiſter des warmen, goldigen Lichts, des Helldunkels und der Schattengewalten und zwar, als Rembrandt noch ein junger Meiſter war, der noch ſelber bei jedem Werke lernte, wenn er auch ſchon alle Nebenbuhler auf dem Gebiete hinter ſich lieſs.

Es hängt ſo viel davon ab, wie ein Künſtler ſehen lernt, was er bilden ſoll. Bei der früheren Art der künſtleriſchen Erziehung kam man durchgehends naiv zum Können, indem Tradition und Vorbild mit Lehre den feſten Untergrund abgaben. Gleich Anderen iſt auch Dov ſo unvermerkt ſelbſt ein Meiſter der Farbe und der Beleuchtung geworden, daſs es ein Wagſtück iſt, beſtimmt aus ſeinen Bildern den jungen oder älteren Meiſter erkennen zu wollen.

Es war damals die alte Freude an ſauberer, feiner, kleiner Malerei wieder

erwacht, welcher früher die Miniaturmalerei gedient hatte. Die Radirung, wie ſie auch der junge Meiſter van Rijn ſo fein und ſorgſam liebte, unterſtützte dieſe Neigung. Daſs die Wirklichkeit allein Vorbild für den Maler ſei, galt in dem jungen Holland, dem Dov angehörte, für ausgemacht.

So traf Talent und Schule bei Dov zuſammen. Sobald er einmal die richtigen Stoffe für ſeine maleriſche und gemüthliche Begabung gefunden hatte, war ſein Glück gemacht: er griff glänzend damit durch und ward ein groſser Meiſter in ſeinem kleinen Genrebild.

Gerard Dov (Dou, Dow, Douw, geſprochen Dau) iſt Sohn des Glaſermeiſters Douwe Janſz. aus Friesland, der ſich zu Leiden anſäſſig gemacht und verheirathet hatte.

Ueber Gerard's Geburtsjahr hat mancherlei Streit geherrſcht. Houbraken giebt nach Orlers den 7. Grasmonat (April) 1613 an. Dies Jahr iſt wegen der Inſchriften auf zwei, unzweifelhaft echten Bildern des Meiſters angefochten worden. Man las auf dem berühmten Bilde der »Waſſerſüchtigen« im Louvre: 1663, alt 65 Jahr. Danach wäre Gerard 1598 geboren (alſo faſt 10 Jahr älter als Rembrandt). Profeſſor Dr. Rud. Marggraff giebt 1607 an (wenigſtens noch im Münchener Katalog der Pinakothek von 1872). »Dieſe Zeitbeſtimmung ergiebt ſich für das vielbeſtrittene Geburtsjahr des Künſtlers . . unzweifelhaft aus der deutlichen und echten Inſchrift des Dov'ſchen Selbſtbildniſſes in der Pinakothek, wonach der Künſtler dieſes Bild 1663 in einem Alter von 56 Jahren malte. — Knieſtück. Bez. (an einer Seite des Säulenfuſses): G Dov 1663 und (an der anderen Seite): Aet. 56.«

Dr. Marggraff bezeichnet die von E. Kollof und Fr. Villot begutachtete Pariſer Inſchrift als offenbar gefälſcht. Aber Alles ſpricht dafür, daſs jene Münchener Inſchrift nicht minder falſch iſt.

Ihr. Rammelman Elſevier, Archivar der Stadt Leiden, fand ein Actenſtück, wonach Gerards Vater 1584, und einen Rentenbrief, wonach Gerard 1613 geboren iſt. Houbraken hat ſomit Recht behalten.

Das Eheregiſter von Leiden verzeichnet am 6. Nov. 1609 die Anmeldung des Glaſers Douwe Janſz., Junggeſellen aus Harlingen in Friesland mit Marytjen Janſz. aus Waſſenaer, Wittwe von Vechter Vechtersz Cuijper. Dieſe Wittwe, auch Marytje van Roſenburg genannt, brachte ihrem Manne, den man auch wegen ſeiner frieſiſchen Herkunft Douwe Janſz. de Vries nannte, zwei Kinder in die Ehe. Sie bekam von ihm zwei Söhne, zuerſt Jan und danach unſeren Gerard (Gerrit, Gerhard). (Siehe Kramm nach Ihr. Rammelman Elſevier im Artikel Dov und dazu gehörigen Nachtrag.) Maler und Glaſer bildeten früher nur eine Gilde. Im Jahr 1622, alſo mit 9 Jahren, kam Gerrit, um zeichnen zu lernen, zu dem geſchickten Kupferſtecher Bartholomaeus Dolendo, der für einen Lehrling von Hendrik Goltzius oder Jacob de Gheyn gehalten wird und ſowohl nach eigenen, wie nach fremden Entwürfen in einer ſehr feinen Manier arbeitete (Immerzeel). Genauigkeit und Sorgſamkeit ſind, wenn irgendwo, an der Kupferſtichplatte zu lernen. Auch der Lehrling wird das für ſeinen Zeichenunterricht geſpürt haben. Nach andert-

halb Jahren kam Gerard dann zu dem Glasmaler Peter Kouwenhorn, bei dem er zwei Jahre blieb, um danach als Glaſer und Glasmaler in des Vaters Geſchäft einzutreten. Aber wer ſollte das nach den Erzählungen von dem ſpäteren Meiſter erwarten: das Glaſergeſchäft dünkte den Eltern bei der kecken Kletterluſt Gerrits zu gefährlich. Er war, heiſst es, ſo verwegen beim Repariren und Einſetzen von Glasſcheiben, daſs den Eltern die Angſt kam, ihr Sohn werde noch in dieſem Handwerk zu Tode fallen. Und ſo habe ſich Vater Douwe Janſz. entſchloſſen, den Sohn Kunſtmaler werden zu laſſen. In Leiden machte damals der junge van Rijn viel Aufſehen als Maler wie als Radirer. Er wurde 1628 Gerard's Meiſter. In ſeinem bisherigen Handwerk hatte dieſer, was wohl zu beachten ist, das Lehrlingsverhältniſs hinter ſich, hatte als Zeichner ſeine erſte Durchbildung erhalten und war für mancherlei Dinge wohl ſogleich in des jungen van Rijn's Kunſtwerkſtätte zu gebrauchen. Er blieb 3 Jahre bei dem neuen Lehrer, deſſen Grundſätze und Vorbilder er ſich ſeinem Talente gemäſs zurechtlegte. Rembrandt radirte damals die erſten von ihm bekannten Platten: ſeine Mutter, ſein Selbſtportrait, danach Simeon im Tempel, die kleine Beſchneidung u. ſ. w., ſowie die Studien ſeiner Bettler u. dgl. Beſonders liebte er auch als Vorwurf den heiligen Hieronymus, den er radirte und malte. Auch Dov hat ähnliche Themata von Einſiedlern und Büſsern zeitlebens beibehalten. — Die ſicherſte Erwerbsquelle für den Maler war das Portraitiren. Daſs Gerard auch darauf ſich verlegt, vielleicht ſchon dem Meiſter hat helfen müſſen, wiſſen wir aus der weiteren Ueberlieferung. »In dieſer Zeit, ſagt Houbraken, ward er ſo gefördert, daſs man an ſeinen Erſtlingswerken wohl ſehen konnte, daſs Gutes, beſonders im Kleinen und Ausführlichen von ihm zu erwarten war. Viele haben ſich gewundert, daſs aus Rembrandt's Schule ſolch ein feiner Meiſter hervorging, doch dieſe wiſſen nicht, daſs Rembrandt in ſeiner erſten Zeit ſehr ausführlich malte. Was nun unſeren Gerard Dov anbelangt, ſo malte er Alles mit der gröſsten Geduld nach dem Leben und zwar durch einen mit Fäden rautenförmig überſpannten Rahmen, ein Hilfsmittel für diejenigen, welche ſich das nicht aus freier Hand zu zeichnen getrauen.« Laſſen wir dahingeſtellt, ob ſich Gerard immer dieſes Hilfsmittels bedient und ob er nicht auch »den Zirkel im Auge« gehabt habe, wie Houbraken nach der alten Malerforderung verlangt. Für kleine Interieursdarſtellungen konnte ein junger Künſtler, der die ſehr ſchwierigen maleriſchen Geſetze dafür zum Theil erſt finden ſollte, im Anfang gar nicht ſorgſam genug ſein. Und Rembrandt wird ihm dafür Rath und Anleitung (nach Dürer u. A.) gegeben haben. Die Späteren hatten, auf den Schultern ihre Vorgänger ſtehend, es dann leicht, das von dieſen Gefundene einfach anzuwenden. Wie der junge Meiſter Rembrandt ſich ſelber damals auf die Licht- und Schatteneffecte von Binnenräumen übte, ſehen wir am beſten aus ſeinem 1631 fertigen Bilde »Simeon im Tempel«.

In ſeinem Atelier wird auch für Dov maſsgebend ausgemacht worden ſein, daſs der Maler Beſſeres zu thun habe, als im Niedriggrotesken die Anziehungskraft für das Publicum zu ſuchen. Andererſeits verſchmähte der Leidener Meiſter auch, ſeine Vorwürfe in der Salongeſellſchaft zu ſuchen oder überhaupt ariſtokratiſche Neigungen zu bekunden, wie Beides in einem Theile der Haarlemer Schule geſchah.

Allerdings folgte Dov nun auch dem Meiſter nicht weiter in dem phantaſtiſchen Idealismus, mit dem jener ſeine Lichtkraft für bibliſche Stoffe verwandte und in

dem er ein neues religiöſes Gemüthsbild ſchuf, ſondern er beſchränkte ſich, ſeine bei ihm gelernte Kunſt im eigentlichſten Sinne für das ihn umgebende Leben anzuwenden.

Als Rembrandt 1630 von Leiden nach Amſterdam überſiedelte, blieb Dov zurück in der Vaterſtadt und malte ſelbſtändig ſeine Bildchen, durch welche er

Der Zahnarzt. Dresdener Galerie.

mit Terborch und Adriaen van Oſtade ſich an die Spitze der neuen holländiſchen Genremalerei ſtellte.

Er ſcheint früh in Ruf gekommen zu ſein durch die auſserordentliche Feinheit und Vollkommenheit in ſeiner Malweiſe. Die Sage berichtet, er habe ſich gezwungen dem Genre zugewandt. Was dabei wahr und erdichtet, iſt ſchwer zu ſcheiden. Nach ihr hätte er ſich zuerſt hauptſächlich auf das Portraitiren verlegt. Aber er habe durch ſeine Langſamkeit alle Beſteller in Verzweiflung gebracht; aus Langweile hätten die Perſonen, die ihm ſaſsen, dann auch noch ſo verdroſſen ausgeſehen, daſs ihr Bild weder ähnlich noch günſtig ausfiel. — In Dov's Mal-

zimmer ging es, wie man ſieht, nicht her wie bei Rubens oder van Dyck. — Die Frau Spiering, Gattin des noch zu nennenden Schwediſchen Agenten, habe ihm allein für eine, auf dem Lehnſtuhl ruhende Hand in ihrem Bilde 5 Tage ſitzen müſſen. Durch ſolche Geduldsproben ſei es Jedermann verleidet, ſich von ihm malen zu laſſen, und er habe vom Portrait abſehen und ſich ſeinem Genre zuwenden müſſen, wo er keine Anderen quälte. Hübſch im Anekdotenſtil erfunden, weiter kann man über die Erzählung nichts ſagen.

Wie dem aber auch ſei, Dov's Kraft lag anderswo als im einfachen Portrait. Er war ein Erzähler, ein Helldunkel-, ein Haus- und Stilllebenpoet, ein Virtuos neuer Gefühle und neuer Technik. Seine Eigenthümlichkeiten mögen allerdings dazugekommen ſein, ihm die ſtille Arbeit, in der er nur ſeiner eignen Gedankenwelt diente, lieber zu machen, als ſich den Anforderungen der Portraitbeſteller zu fügen. Und da jene ihm den reichſten Erwerb, den er wünſchen konnte, einbrachte, warum ſich dann nicht auf ſie beſchränken?

So zauberte er auf ſeiner groſsfenſtrigen Malſtube über dem ſtillen Waſſer ſeine Welt voll winziger Männlein und Weiblein, Jung und Alt, wie's kam, Alles voll Leben, Humor und innerer Erfülltheit und Alles gleich in einer Gemüthlichkeit und charakteriſtiſchen Klarheit, wie es nur ein Sonntagskind ſieht. Je zum Menſchen gehört, was ihm wichtig iſt. Der Künſtler, der einen Müller ſchildern will, muſs ſich auch auf das Mehl verſtehen, der einen Reiter, auf das Pferd; zu einem Trinker gehört die Kanne, zu einer Magd die Küche mit Töpfen und Keſſeln; zu einem Stall das Strohbund und der Beſen, zu einer vornehmen Dame das Seidenkleid und die Spitzen. Was anderswo Beiwerk, wird im Genre ein Theil der Hauptsache. Und weiter, wo die Idee des Werkes in der Ruhe und der Harmonie beruht, da kann die Ausführung nicht keck und phantaſtiſch-draſtiſch ſein. Das Ganze muſs der gleiche Geiſt durchwallen, daſs Idee und Form zuſammenfallen. Dov war in dieſer Beziehung durchaus mit ſich im Reinen und lieſs ſich weder durch italieniſirenden Idealismus, noch durch den keck draſtiſchen Realismus beeinfluſſen. Prügeleien beſoffener, grotesker Bauern, wie Brouwer ſie darſtellte, hätte er auch wohl »genialer« hingeſtrichen; ſo aber lieſs er die Spötter über ſeine Weiſe lachen und blieb ruhig bei ſeinem Leiſten.

Wir haben über ſeine Perſönlichkeit und ſein Leben nur die Berichte von Sandrart und die daran geknüpften, im beliebten Künſtler-Münchhauſen-Stil ausgezierten Erweiterungen, welche den ſauberen Feinmaler charakteriſiren und carrikiren.

Danach iſt aus dem verwegenen Kletterer der Glaſerzeit ein Original der Geduld und der Reinlichkeitsmanie geworden. Er iſt ein Staubnarr, der alle Extravaganzen der Reinlichkeitsbeſeſſenen des darin fruchtbaren Hollands in Schatten ſtellt. Kavalier Meiſter Sandrart und der von Schwänken volle und tolle Bamboccio-Pieter van Laar haben ihn interviewt. Gerard hat ihnen alle ſeine Gemälde gezeigt, die fertigen, wie die noch in Arbeit befindlichen. Sie haben ſeine Kunſt höchlichſt bewundert und waren im Beſonderen über die Malerei eines Beſenſtiels erſtaunt, worauf aber Dov ihnen antwortete, daſs er an ihm noch 3 Tage zu malen habe. Glorreich erfunden, oder Gerard hat ſeine Beſucher mit glorreichem Humor anlaufen laſſen! Seine Farben rieb, ſeine Pinſel machte er ſelbſt, heiſst es. Von ſeinem Getreibe im Atelier erhalten wir ein Bild im beſten Molière-Stil. Dov haſst und fürchtet als ſchlimmſten Feind den Staub. Er wohnt

deshalb am Waſſer, auf das ſein Malfenſter ſieht. Er betritt vorſichtig ſein Atelier, bleibt ſtehen, bis der durch das Thüröffnen aufgewirbelte Staub ſich gelegt hat, nähert ſich Schritt um Schritt ſeinem Malerſtuhl, bleibt eine Zeit lang regungslos und hält den Athem an. Wenn ſein Feind wieder zur Ruhe gekommen iſt, ſchlieſst er ſeinen Malkaſten auf und beginnt ſein Werk.

Der tolle Knirps und Bendbruder Bamboots, der als ein Sack mit zwei Stiefeln daran vor der verblüfften Wache durch das Thor Roms jagen konnte, das Bambocciadengenie in Freibeutern, Geſindel, Mähren, Kötern und Räuberſtücken und Meiſter Sandrart vom groſsen Stil haben ſich, wie man ſieht, weidlich über den Leidener Feinmaler und Philiſter amüſirt; wie oft ſie wohl die hübſche Atelier-Jagdgeſchichte von dem Beſenſtiel erzählt haben!

Fünf Tage für eine Hand und drei Tage noch zur Vollendung eines ſchon von Kennern für fertig gehaltenen Beſenſtiels! Die Rechnung führt freilich zu Methuſalem's Alter, wenn man danach die Zeit für die von Dov geſchaffenen Werke bemiſst. Schon Houbraken bemerkt dies und nennt jene Angaben beinahe unglaublich; Gerard müſſe ſehr fleiſsig geweſen ſein, um ſo Vieles ſo trefflich zu vollenden.

Wir haben des Weiteren ſehr wenig Nachrichten über Dov. Das Regiſter der St. Lucas-Gilde von Leiden läſst vermuthen, daſs er zwei Mal längere Zeit auſserhalb Leidens gewohnt hat. Aber wo? Darüber fehlt jede Muthmaſsung. Seine Gildenbeiträge ſind ausgefallen von 1651—58 und wieder von 1668—1673. Wohnte er auf dem Lande in ſtaubloſem Grün? Oder in welche andere Stadt iſt er gezogen? Von hohen Gönnern iſt er wohl nicht anderswohin berufen, denn dergleichen hätte die ſpätere, ſchon vornehmſüchtige Zeit nicht vergeſſen. Seine Eltern ſind übrigens gegen 1657 geſtorben, in welchem Jahre er ſeinen Erbantheil am väterlichen Hauſe erhielt.

Seine Werke waren ſogleich hoch geſchätzt und wurden dann der Stolz ſeiner Landsleute. Die Vorſteher der oſtindiſchen Compagnie kauften von ihm ein Bild um 4000 Gulden, um es Karl II. bei ſeiner Rückreiſe nach England (1660) zu geben. Und gewiſs, etwas charakteriſtiſcher Holländiſches als ein ſchöner Dov war ſchwer zu finden. Es wird berichtet, daſs ein Herr Spiering, welcher Agent der Krone Schweden war, an Dov jährlich 1000 Gulden zahlte, um das Vorkaufsrecht bei ſeinen Bildern zu haben.

Aus der Haarlem'ſchen Courant vom 26. Sept. 1665 hat Kramm noch folgende Ankündigung einer Ausſtellung von Dov'ſchen Gemälden in Leiden beigebracht: »Im Hauſe von Monſ. Hanoth, dem Rathhaus gegenüber, können jeden Tag, ausgenommen Sonntag, von 11—12 Uhr 29 allerherrlichſt gemalte und wunderbar durch den kunſtvollen berühmten Herrn Gerard Dov ausgeführte Bilder beſehen werden« . . (Es wird gebeten, der Armen freigebig zu gedenken, zu welchem Zwecke eine Büchſe im Zimmer aufgeſtellt iſt). »So Jemand Luſt hat, die ganze Sammlung zu kaufen, beliebe er, mit dem Beſitzer darüber zu ſprechen.« Kramm bemerkt, man müſſe danach wohl Monſ. Hanoth für den Beſitzer dieſer Menge von Bildern Dov's halten, welche doch einen ſehr hohen Werth repräſentirten. Möglicher Weiſe aber könnte ja Gerard Dov ſelber die Ausſtellung in dem dafür beſſer gelegenen und des guten Zwecks wegen ihm dazu angebotenen Hauſe des Herrn Hanoth veranſtaltet haben. Dov wohnte zu Leiden am Galgenwaſſer (Rhein) im Nordende. Weitere Nachrichten giebt es über ihn nicht. Das Begräbniſsbuch

verzeichnet folgendermafsen ſeinen Tod: »Begraben in der Peterskirche auf dem Bollwerk 9. Febr. 1675 Gerrit Dov, Maler.«

Ein Meiſter der holländiſchen Schule der beſten Zeit, zeigt Dov deren bekannte Vorzüge: er iſt unverwüſtlich durch Wahrheit und Naivetät der Auffaſſung, unübertrefflich in der Harmonie des Ganzen, welche maleriſch die hohe Kunſt und Virtuoſität ganz vergeſſen läſst. Perſonen, Handlung, Umgebung, Stimmung — es iſt immer ein einziges Werk. Die Perſonen ſind ſo voll bei der Sache, ſo ehrlich mitten drin in ihrem Leben, ſo natürlich belauſcht, wie wir das auch ſchon von Dov's groſsen Nebenmeiſtern zu rühmen hatten, daſs ſie für den Beſchauer ſogleich von Wichtigkeit werden, der hier ein wirkliches Stück Leben erkennt. Unzweifelhaft liefen auch bei ihm Atelier-Hilfen und Bilder ſeiner reiferen Schüler und Geſellen mit unter, welche etwa nach kleinen Skizzen, wie die Meiſter ſie zur Vorlage für die Beſteller malten, ein Bild ſo weit vollenden muſsten, daſs der Meiſter nur die letzte Hand daran zu legen brauchte.

(Wir ſehen hiebei von Ausnahmswerken ab, bei denen allerdings auch Dov der ſich ſteigernden Vorliebe der Zeit für virtuoſe Kunſtleiſtungen nachgegeben hat, oder welche auch Nachahmern zugeſchrieben werden könnten.) Bei den guten Dov's denkt man nicht an Compoſition, noch an künſtleriſche Abwägungen, weil man über der Natürlichkeit die Kunſt vergiſst und ein directes Abbild der Natur zu ſehen meint.

Dov's Bilder ſind durchgehends von kleinem Format. Selten ſind Darſtellungen, wie die des »blinden Tobias« der Arundel-Sammlung von 3 zu 4 Fuſs und »eine alte Frau« $^2/_3$ lebensgroſs des Herrn Smirnow in Petersburg (Waagen). Die Vorwürfe ſind einfach; meiſtens begnügt er ſich mit wenigen Perſonen, oft mit einer einzigen. Geben wir zur Charakteriſtik Waagen's Aufzeichnung ſeiner Bilder in der Ermitage: Das Bildniſs eines leſenden Mannes — Eine innerhalb der Brüſtung eines rundbogigen Fenſters ſtehende alte Frau hält in der einen Hand einen Häring und betrachtet ein Stück Geld in der anderen Hand, neben ihr ein Knabe — Innerhalb der Brüſtung eines Bogenfenſters iſt ein Doctor ſehr emſig mit der Betrachtung eines von ihm emporgehaltenen Uringlaſes beſchäftigt; eine ältliche Frau erwartet mit gefaltenen Händen ängſtlich ſeinen Ausſpruch, welcher durch einen von der Decke herabhängenden Amor angedeutet iſt — Eine Häringsverkäuferin, ähnlich wie oben — Der Künſtler ſelbſt, welcher in einer Fenſterbrüſtung ſtehend auf der Violine ſpielt — Eine ältliche leſende Frau — Eine an einem Bogenfenſter ſitzende Frau, welche Garn abwindet — Das Bildniſs eines jungen Mannes — Ein Einſiedler . . . Bilder, wie die nun folgenden 3 Stücke: »nacktes junges Mädchen am Waſſer, nackte junge Frau im Begriff zu baden, nackter junger Mann im Begriff zu baden« ſind Ausnahmen, die man ſonſt nirgends mehr von ihm findet.

Will der Maler eine Scene im Zimmer darſtellen, ſo fragt es ſich, welchen Standpunkt er für die Aufnahme wählen ſoll, einen wirklichen, etwa in der Ecke des Zimmers ſelbſt, wodurch aber für das Bild groſse Ungelegenheiten kommen, da der Betrachter trotz der »Naturwirklichkeit« durch die kurzen ſteilen Perſpectiven und ſogenannten Anamorphoſen leicht ſich im äſthetiſchen Genuſſe geſtört findet, oder einen idealen Standpunkt, weiter entfernt, ſo daſs die dazwiſchenliegende Wand fortgedacht wird. Heute gilt Letzteres als Regel; man denkt ſich ſo weit zurück, daſs man das Ganze mit einem Blicke umfaſſen kann, ohne den

Kopf zu bewegen und daſs dadurch die übermäſsigen Verkürzungen vermieden werden. (Die gewöhnliche Regel iſt nach Ch. Blanc, daſs man dreimal weiter, als die Höhe eines Gegenſtandes beträgt, von ihm abſtehen muſs, um ihn richtig zu ſehen.)

Dov und Genoſſen haben damals die anzuwendende beſte Methode für Inte-

Die Waſſerſüchtige. Gruppe aus dem Gemälde im Louvre.

rieurs gefunden; gern freilich halfen ſie ſich in der allereinfachſten Weiſe, die ihnen, wie früher ſchon auseinandergeſetzt worden, auch noch den erwünſchteſten Wechſel von Licht und Dunkel gewährte, indem ſie durch ein Fenſter in's Zimmer hineinſehen laſſen. Dov hat ſich, wie ſchon das obige Verzeichniſs beweiſt, mit Vorliebe dieſes Kunſtgriffs bedient. Schildern wir noch ein ſolches Bild. Wir ſehen z. B. durch ein breites offenes Fenſter in das Zimmer eines Zahnarztes. Auf der Fenſterbrüſtung ſteht ein Blumentopf mit blühenden Nelken; daneben

verkünden eine Meſſingſchale, eine Tinkturflaſche und eine groſse Muſchel das Handwerk. Unter der Zimmerdecke ſieht man das weitere Wahrzeichen der damaligen Aesculapſöhne niederer Art, ein ausgeſtopftes Crocodil ſchweben. Vorn im Licht des Fenſters ſitzt in dem Marter-Lehnſtuhl ein bärtiger Mann, deſſen hohlen Zahn ein junger wohlgepflegter Arzt unterſucht. Die Sonde trifft gerade den wunden Nerv. Der Patient, dem der Chirurg den Kopf leicht hintenüberdrückt, packt krampfhaft mit der Linken die Lehne; die Rechte, die er geballt hat, um den Schmerz zu erdrücken, zuckt empor. Das Auge iſt ſchmerzlich, bei dem hintenübergeneigten Kopf und geöffneten Mund, nach oben gedreht gegen die Decke gerichtet. Man fühlt das Zucken durch alle Fibern nach, wozu die gleichmüthige Sicherheit des Operateurs ſo wahrheitsgetreu contraſtirt. Weiter zurück ſteht eine alte Frau, ihren Korb auf dem Arm, die Hände in Angſt und Aufregung über die beginnende Operation gefaltet, die Augen weit geöffnet, den zahnloſen Mund in Schmerz niedergezogen — die drei Perſonen in dem ſtummen Spiel ein Bild der feinſten Charakteriſtik. — Zu einer feinen Stimmung gehört eine einfache Farbenſcala. Dov iſt darin der Schüler Rembrandt's. Das Stück Vorhang unter dem Fenſterbogen iſt roth; Stuhl, Nelkentopf, Unterkleider ſind rothbräunlich; Oberkleider und Hintergrund ſind ganz unbeſtimmt blau-grünlichgrau. (Das Bild, eines der ſchönſten von Dov, welche wir kennen, befindet ſich in der Groſsherzogl. Gemälde-Sammlung zu Schwerin; um ein anderes zu Ludwigsluſt befindliches hätte ein Herzog von Mecklenburg faſt das Leben verloren, als er es beim Brande des Schloſſes aus dem brennenden Zimmer rettete).

Auch Dov wendet, wie A. v. Oſtade, gern das Doppellicht für ſeine Interieurs an, indem er von vorn helles Licht, durch ein weiter zurückliegendes Seitenfenſter ein mattes Licht einfallen läſst, wodurch er die tieferen Räume des Gemaches mit Dämmerung erfüllt und der Hell-Dunkel-Phantaſie ihr Spiel giebt.

Vielfach malte Dov Bilder mit Kerzenbeleuchtung. Die Lichteffecte und Liebhaberei kamen zu ihm über Caravaggio, Elzheimer, Honthorſt und Rembrandt. Seine beſten Werke gehören zum Trefflichſten der Art. Die einfacheren ſind uns dabei meiſtens die liebſten. Am berühmteſten iſt ſeine Abendſchule im Trippenhuis von Amſterdam. Die verſchiedenen Gruppen hantiren beim Schein von vier Kerzen und einer Laterne in dem groſsen nächtlich dämmerigen Raum. Die Feinheit der Malerei iſt auſserordentlich, doch hat der Maler hier zuviel Kunſtſtück geliefert; es iſt ausnahmsweiſe paſtellartig wie mit der Pinſelſpitze hingetüpfelt. Das Bild wurde 1766 für 4000, im Jahre 1808 für 17,500 Gulden verkauft. — Eins der berühmteſten Bilder von Dov iſt »die waſſerſüchtige Frau« im Louvre. Der Kurfürſt von der Pfalz kaufte es ſeiner Zeit für 35000 Gulden, um damit dem Prinzen Eugen ein Geſchenk zu machen. Aus deſſen Erbſchaft kam es nach Turin, von wo es General Clauzel für Paris annectirte. Bei der Herausgabe der Kunſtſchätze zahlte Frankreich an Sardinien 100,000 Frcs., um es zu behalten.

Wir wiſſen bei unſerem Meiſter keine rechten Unterſchiede der Malweiſe nach den Jahren anzugeben, daſs er nun etwa nach der Lehrzeit bei Rembrandt anders als ſpäter, daſs er eine Epoche hindurch das Licht goldiger, die Schatten tiefer gehalten, die Farben fetter, ſaftiger, danach wieder dünner verwandt habe. (Es iſt uns unbekannt, von wann ſeine früheſten Bilder datiren.) Die Bilder zeigen Unterſchiede während derſelben Altersepoche. Das reizende Bild »die junge

Mutter« im Haag, wo die junge Frau ſo herrlich lebendig blickt, zeigt das Kind mit dem groſsen Kopf ganz Rembrandtiſch blickend. Und doch iſt es 28 Jahre nach beendeter Lehrzeit gemalt. Auch ein Bild vom Jahre 1665 bezeichnet Waagen als noch »immer in dem klaren goldigen Ton an Rembrandt erinnernd«. Die Erinnerung hat, wie man ſieht, lange gedauert.

Oft hat Gerard ſich ſelbſt gemalt, mit Palette, Violine, Pfeife u. ſ. w. Hierbei und bei den Eremitenbildern haben wir unwillkürlich Luſt, uns an die Atelier-Bilder zu erinnern, wo der Schüler etwa ein Portrait des Meiſters verändern muſste, den er ja ſtets vor Augen hatte, und wo der Meiſter das Bild dann überging, um es für die Liebhaber ſeiner maleriſchen Hoheit auf dem Atelier in Vorrath zu haben.

Schüler und Nebenbuhler eiferten dem Meiſter nach. Uebertroffen hat ihn Keiner in den Augen der Kenner. Einem Leben voll höchſter Anerkennung unter ſeinem Volke iſt bei Gerard Dov auch der ſtete Nachruhm gefolgt und ihm bis auf den heutigen Tag treu geblieben.

Von den Bildern Dov's ſeien in den hauptſächlichſten Galerien des Feſtlandes noch die folgenden erwähnt:

In den Uffizien zu Florenz: Nr. 449 Selbſtportrait des Künſtlers, ziemlich kleinlich, verdorben. Nr. 786: die Abendſchule, beſonders gutes Bild für Beleuchtung, weiche Behandlung. Nr. 926: Die Kuchenverkäuferin, ein Werk erſten Ranges von ſchönſter Erhaltung unter dem Einfluſſe der beſten Zeit Rembrandt's; um 1640-1645 entſtanden.

Im Louvre in Paris: Unter den 11 Nummern, welche der Katalog aufführt (Nr. 121—131), ſind hervorzuheben als ſein Hauptwerk die oben erwähnte «waſſerſüchtige Frau«, die holländiſche Köchin, die Vorleſung aus der Bibel, die Gewürzkrämerin.

In der Ermitage zu Petersburg unter Nr. 903—914 des Kataloges zwölf ſämmtlich echte Bilder, von denen beſonders hervorzuheben Nr. 909: Eine an einem Bogenfenſter ſitzende Frau iſt beſchäftigt, Garn abzuwickeln (geſt. von Wille unter dem Titel: La devideuse, voll Reiz der Auffaſſung und Mache. Nr. 913: Eine leſende Alte geſt. von Wille unter dem Titel: La liseuse) gleichwerthig mit dem vorigen.

Im Belvedere zu Wien. Grünes Cab.: Nr. 20: Der Arzt, ein Uringlas am Fenſter betrachtend, bez. 1653; bei aller ſauberen Durchführung doch nicht auf der vollen Höhe des Meiſters. Ebenda Nr. 52: Eine Alte, Blumen am Fenſter begieſsend, aus der frühen Zeit, hell und farbig, ſehr durchgeführt, etwas nüchtern.

In Berlin. Drei Bilder, darunter Nr. 843: Eine Maria Magdalena mit gefalteten Händen reuevoll zum Himmel blickend, ganz auſserhalb ſeiner Sphäre und daher unbefriedigend, und Nr. 854: Eine Köchin mit einem Licht in ihr Vorrathszimmer tretend, von feiner trefflicher Durchführung.

Signatur von Gerhard Dov.

Frans van Mieris.

Geb. in Leiden 1635; geſt daſelbſt 1681.

Frans van Mieris, der berühmte Leidener Fein- und Kleinmaler, iſt am 16. April 1635 geboren. Jan Swammerdam, der groſse Entdecker im Reiche des Mikroscopiſch-Kleinen, geboren in Amſterdam, Student in Leiden, war nur zwei Jahre jünger. Man ſieht, es herrſchte ein Zug zum Kleinen hin; Luſt und Leidenſchaft dafür lag damals in Holland in der Luft. Wiſſenſchaft und Kunſt entſprachen auch hierin einander, wie ſie dies für andere phyſicaliſche Beſtrebungen thaten, welche in der Kunſt Rembrandt van Rijn als ihren gröſsten Vertreter hatten.

Der Vater von Frans war der Silberſchmied, nach Anderen Goldſchmied und Diamantenſchleifer, Jan Baſtiaensz., genannt van Mieris, zu Leiden. Unter ſeinen dreiundzwanzig, in rechtmäſsiger Ehe erzeugten Kindern — wie uns ſein Urenkel berichtet — zeichnete Frans ſich ſchon früh durch maleriſche Begabung ſo ſehr aus, daſs Jan ihn, beſonders auf Zureden ſeines Gönners, des Herrn W. van Heemskerk, zum Maler beſtimmte und ihn erſt zu dem damals angeſehenen Glasmaler und Zeichenlehrer Abraham Torenvliet und danach mit Rückſicht auf die ausgezeichneten Fortſchritte zu Gerard Dov in die Lehre gab.

Dov nannte Frans bald den Fürſten ſeiner Lehrlinge, der den Preis über alle davontrage. Houbraken berichtet, daſs Frans, um auch eine breitere Pinſelführung zu lernen, zu Adriaen van den Tempel (dem trefflichen Portraitiſten mit Hinneigung zur van Dyckiſchen Nobleſſe) gethan ſei. Doch da er mehr Luſt zur Feinmalerei gehabt habe, ſei er zu Dov zurückgekehrt und bei ihm geblieben, bis er als ſelbſtändiger Meiſter aufgetreten. Unſerer Vermuthung nach könnte er gerade bei van den Tempel die Neigung, höhere Lebensclaſſen darzuſtellen, ausgebildet haben.

Frans errang ſchnell hohen Ruhm, ſobald er mit ſeinen Bildchen ſeinem Lehrer, Terborch, Metzu und Genoſſen zur Seite trat. Er traf den Modegeſchmack, den die älteren Meiſter ausgebildet hatten, und den er nun gleichſam noch verfeinerte, wie er ſie denn auch durch Feinheit und Kleinheit und Eleganz zu überbieten ſuchte.

Auch er iſt wieder ein Muſter für die damalige Höhe der künſtleriſchen Ausbildung, für das Einleben der jungen Maler vom Knabenalter an mit Augen und Hand in die ſchwierigſten Vorkommniſſe ihrer Kunſt. Bei dem Meiſter erwachſend, lernen ſie von ihm ſehen und malen, als wenn es einen Zweifel hinſichtlich der Wege und der Abſichten gar nicht gebe.

Frans nahm wie Dov und Terborch und ſein Altersgenoſſe Metzu die zu ſchildernden Vorgänge aus dem wirklichen Leben, beſonders aus dem der mitt-

leren und vornehmeren Stände: gemüthlich einfache Scenen ohne Beſonderheiten und Tendenz hinſichtlich des Geſchehenden; die Kunſt ſich ſelbſt Zweck durch feine Charakteriſtik des Dargeſtellten und maleriſch-techniſche Vollendung. Die damaligen Meiſter dachten wohl nicht genau ſo, aber handelten nach den Worten Goethe's: »Wo der Kunſt der Gegenſtand gleichgiltig, ſie rein abſolut wird, der Gegenſtand nur der Träger iſt, da iſt die höchſte Höhe«.

Mieris an der Staffelei. Dresdener Galerie.

So finden wir denn hier wieder die allbekannten Vorwürfe: Damen in Sammet und Seide mit der Laute oder an der Toilette, Geſellſchafts-Viſite mit Pagen, Windhund, Schooshund, ärztlicher Krankenbeſuch, Raucher und Trinker, der Künſtler in ſeiner Werkſtatt, mit ſeiner Frau, Kinder mit Seifenblaſen, dazu eine Kaufladenſcene und Aehnliches.

Das iſt mit feiner Charakteriſtik dargeſtellt und mit bewundernswerther Vollendung gemalt. Die Farbe iſt ſo mild, zart und ſchmelzend, wie ſatt und tief. Sie

glüht und leuchtet oder verdämmert, wie ſie ſoll. Die Magie des Helldunkels, die feinen Abtönungen vom Licht zum Schatten, das Leuchten und Glänzen, beſonders auch aus dem Dunklen, die Zauber der Reflexe (und damit die Kunſt, Seide und Sammet und Schmuck zu malen), die Harmonie der Farben, welche ſchon wohlthätig auf das Auge wirken, ehe man noch Formen und Gegenſtand des Bildes erkennt — all das hat Frans von ſeinem Meiſter und den älteren Zeitgenoſſen mit eigener hoher Begabung gelernt.

Er hat die Fein-Kunſt nach dieſer Richtung in manchen Beziehungen auf die Spitze getrieben. In Seidenzeugen, Pelzen mit Sammet beſetzt, wurde er mit Netſcher wohl über Alle geſtellt. Frans galt dafür, daſs er, mit Laireſſe zu ſprechen, ſeinem Meiſter in »het zuivere Modern« nicht allein zierlich und nett nachgefolgt ſei, ſondern in einigen Dingen ihn weit übertroffen habe.

Aber er kommt im Ganzen nun doch den älteren Dov, Terborch, Adriaen van Oſtade nicht gleich. Er iſt doch ein Nachfolger und nicht ſo urſprünglich; an Selbſtändigkeit, Erfülltheit, Tiefe, Humor und genialer Geſtaltung neu gewonnenen Inhalts erreicht er ſie nicht. Iſt er auch in ſeinen beſten Werken gleich Metzu kein Epigone, und Keinem untergeordnet, ſo hat er doch im Ganzen nicht die Vollkraft und tritt in das Virtuoſenthum hinüber. Allerdings iſt nicht zu vergeſſen, daſs gerade die Käufer oft die techniſchen Kunſtſtückchen zuhöchſt ſchätzten und am theuerſten bezahlten; ſodann haben wir für manche leerere, unter ſeinem Namen gehende Bilder wohl auch wieder ſeine Schüler und die Nachahmer in Betracht zu ziehen. Der Bilderſchwindel mit Copien war gegen Ende des Jahrhunderts in Holland groſs. Einzelne Kunſthändler ſcheinen eigene Werkſtätten dafür gehabt zu haben. Der junge Adriaen van der Werff konnte z. B. Mieris copiren, daſs ſeine Copie bei den Kennern in Leiden für einen echten Mieris galt.

Frans' Bildchen zählten zu den gefeiertſten und beſtbezahlten Lieblingen des paſſionirten Bilder-Publicums Hollands und der Fremde. Welcher Gegenſatz gegen Rembrandt! Ein Bild von dieſem, ſo dick geſchmiert, daſs man es bei der Naſe des Portraits vom Boden aufheben konnte, und ein Bildchen von Mieris! Und doch ſtammte dieſer durch ſeinen Lehrer Dov aus des jungen van Rijn's Werkſtatt. Der Weg in's Feine und die Form, der Weg in's Breite und in die Idee!

Bei Mieris entzündete ſich der Enthuſiasmus, den ſeine Werke erregten, allerdings nicht an der groſsen Kunſtidee. Ein Anderes ſpielte da hinein. Zur wirklichen Kunſtfreude kam für ſeine Bildchen der Kleinod- und Schmuck-Paroxismus, der ja auch heutzutage mit dem Intereſſe für das feine Kunſtgewerbe wieder ſehr bekannte und gepflegte. Ein guter Mieris war ein Bijou von Feinheit, Vollendung, Zierlichkeit, gefälliger Anſchauung und Farben-Erfreulichkeit, ein Unicum als ſaubere, geſchmackvoll feine Arbeit, eine Koſtbarkeit ſomit, wie in ihrer Art eine herrliche Camee oder ein die Augen entzückendes Geſchmeide von Perlen und Edelſteinen. Dergleichen findet, und mit Recht, immer ſeine Verehrer. Und Mieris entzückte ſeine Zeit und iſt in ſeiner Art auch dauernd.

Von des Meiſters Leben iſt bis auf eine Anekdote wenig zu vermelden.

Er zählte zu ſeinen Gönnern auſser Herrn van Heemskerk, der ihm noch Grabverſe dichtete, die Herren Vredenburg, Gerards und Profeſſor Silvius, welch' Letzterer ſich bei ſeinen Bildern das Vorkaufsrecht ausbedungen hatte, und durch den er auch ein Bild für den Erzherzog von Oeſterreich zu malen bekam, das ihm 1000 Gulden eintrug und den Antrag, gegen 1000 Reichsthlr. jährlichen Ge-

halts nach Wien überzuſiedeln. Unter dem Vorwande, daſs ſeine Frau ſich nicht dazu verſtehen könne, lehnte Mieris den Antrag ab. (Das Bild iſt die berühmte »Seidenhändlerin« in der Wiener Galerie: ein Frauchen bedient in einem Seidenladen einen Kavalier; ihr Mann im Hintergrunde.)

Berühmt waren in Holland die Bilder, die er für den Kunſtfreund Cornelis Paats malte. Für eins von deſſen Cabinetſtückchen, eine in Ohnmacht gefallene junge Dame mit einem Arzt und einer weinenden alten Frau, bot der Groſsherzog von Toscana vergebens 3000 Gulden. Paats ſelber zahlte ihm für jede Stunde Arbeit daran einen Goldducaten; das Bildchen kam ihm damit auf 1500 Gulden zu ſtehen. (Siehe im Anhang: »Die kranke Frau des Mieris« in dem Münchner Pinakotheks-Katalog. Eine gute Copie von Jacob Dorner d. Aelt. im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt a. M. nach Prof. Dr. R. Marggraff.) Dies Kunſtſtückchen, ſagt Houbraken wurde für ein Wunder des Pinſels gehalten, und nach ihm hatte W. v. Heemskerk Grund, unter das gezeichnete Selbſtportrait des Meiſters zu ſchreiben:

So konnte Mieris' Hand, mit Kohl' und Kreide nur,
Auf Pergament ſelbſt ſeines Weſens Formen geben.
Doch wer will Wunder ſehn von edler lebendem Leben,
Der ſchau, wie malend er wettkämpſt mit der Natur.
Säh'n dies Parrhaſius und Zeuxis, Beide ſtritten
Nur noch, wer ihm den Kranz der Ehren ſollte bieten.

Es iſt das durch Blooteling reproducirte Portrait, darunter dieſe Widmung ſtand.

Mieris »hat die Ehre gehabt,« erzählt Houbraken, »daſs der Groſsherzog von Toscana ihn aus Hochachtung, welche er vor ſeiner Kunſt hatte, zu Leiden beſuchte. Und da er verſchiedene Kunſtwerkchen ſah, welche halb oder groſsentheils vollendet waren, fiel ſein Auge und danach ſein Wohlgefallen ſo kräftig auf eines derſelben, daſs er den Künſtler bat, es ſo ſchnell wie möglich fertig zu machen. Darauf war dargeſtellt eine Geſellſchaft von Jungfrauen; vorne ſtand eine von ihnen im weiſsem Atlas mit einer Laute in der Hand; ſie ſchien von einem mit grünem Sammet überzogenen Stuhle hinter ihr aufgeſtanden; neben ihr ſtand eine andere mit einem Mäntelchen von purpurnem Sammet, beſetzt mit weiſsem Pelz, darunter ein Atlaskleid; ſie hielt in der Rechten einen Weinpokal, den ſie an den Mund ſetzte, während ein kleiner Bedienter mit einem ſilbernen Präſentirteller auf den geleerten zu warten ſchien; gegenüber ein hübſcher vornehmer Herr mit einem ſchwarzen Sammetmantel; daneben ein Tiſch, mit einem koſtbaren Teppich bedeckt, und darauf eine Schüſſel voll Confituren und ein daraus naſchender Affe, der ſich unter einem aufgeſchobenen Vorhang zeigte; im Hintergrunde ſah man eine weite, prächtig gebaute Galerie und darin einen Herrn und eine Dame bei einander ſtehen und plaudern.« Das Bildchen habe dem Groſsherzog nach ſeiner Vollendung ſo wohl gefallen, daſs er dafür 1000 Reichsthaler zahlte. Doch das ausgezeichnetſte von Mieris' Pinſel ſei nach dem Urtheil der beſten Kunſtkenner in der berühmten Kunſtſammlung des Kurfürſten von der Pfalz geweſen.

Mehrere Bilder hatte Mieris für den Groſsherzog von Toscana zu liefern, bis eine Verſtimmung zwiſchen Beſteller und Maler eintrat. Nach Houbraken's Angabe wäre dies dadurch gekommen, daſs er für ein ſchönes Bild — ſein eigenes Portrait in Lebensgröſse, wie er ein kleines Bildchen zeigt, darauf ein Klavier-

Unterricht abgebildet iſt — ſchlechten Dank bekommen habe, weil ein Höfling, dem er etwas verweigert hatte, ihn beim Groſsherzog in Ungunſt brachte. Nach Andern (ſiehe Becker: Kunſt und Künſtler) ſei dieſer mit dem in den Uffizien befindlichen Bilde des Malers mit ſeiner Familie unzufrieden geweſen.

Mieris hatte Humor und verſtand ſich auf die Wiſſenſchaft eines guten Trunks, wie ſchon ſein Bild, »ein ſtiller Trinker« Jedem darthun kann. Wenn die Nachrichten über Gerard Dov in Sandrart's Erzählung von ſeinem Beſuche bei dem ſtaubſcheuen Meiſter gipfeln, ſo haben wir bei Frans van Mieris das Gegenſtück in der Ueberlieferung von ſeinem Umgange mit Jan Steen und dem Unfall, der ihm zu der Anrüchigkeit jener Freundſchaft auch noch beinahe das Leben gekoſtet hätte. Frans »war ein beſonders guter Freund von Jan Steen (ſo wollen wir Houbraken dieſe Kneiphiſtorie wörtlich nacherzählen), und liebte ſeine Poſſen ſo ſehr, daſs er auf ſeine Geſellſchaft ganz vernarrt war und ihn oft beſuchte. Aber als Jan Steen mehr und mehr ſich dem Trunke ergab (wer mit Pech umgeht, ſagt das holländiſche Sprüchwort, beſudelt ſich), da geſchah es denn auch wohl mal, daſs unſer Mieris ſich im Maaſs beim Trinken vergaſs. Wer, ſagt Seneca, iſt zu allen Stunden gleich weiſe?

»Als Jan ſpäter einen Schenkladen einrichtete und ein Verkäufer naſſer Waare wurde, beſuchte Mieris ihn zuweilen. Und wenn der Keller leer und die Kneipe geſchloſſen war, ſo lockte er Mieris anderswohin mit ſich, wo dieſer den Jan, der immer Durſt hatte, für ſeine putzigen Geſchichten mit Trank erlabte, wodurch er dann zuweilen in den ſpäten Abend hinein ſich aufhalten lieſs.

»Ein ſchlimmeres Ende hätte es nehmen können, als Mieris einſt nach der Trennung von Jan ſpät an einem dunklen Abend allein zur Langeburg kam, und über den Schmutzhaufen eines aufgegrabenen verſtopften Abzugsgrabens ſtrauchelnd, Hals über Kopf dahinein fiel, ſo daſs er kaum einen Laut von ſich geben konnte, noch um Hilfe rufen. Kein Unglück, ſagt das Sprüchwort, ohne ſein Glück. Ein Schuhflicker ſaſs in ſeiner Bude noch ſpät an der Arbeit und ſang ſich ein Döntjen. Seine Frau, die ihm nähend oder ſtopfend Geſellſchaft leiſtete, hörte ein Geſtrampel und Geruf, worauf ſie zu ihrem Manne ſagte: hör auf, hör auf zu ſingen, ich höre Jemand wie in Noth rufen. Sogleich nahm ſie die Lampe, lief auf das Geräuſch zu und ſah ihn denn jämmerlich in die Modde geſunken, rief ihren Mann, der in aller Eile herzurannte und ihn daraus rettete. Sie fegten nun, ſo gut ſie konnten, den Schmutz von ſeinen Kleidern ab und ſahen mehr und mehr an ſeinem Sammetrock mit goldnen Knöpfen, daſs es ein vornehmer Mann ſein müſſe, der durch die Dunkelheit zu dem Unfall gekommen wäre. Sie brachten ihn auf ihre obere Wohnung, reinigten ihn ganz, zündeten Feuer an, gaben ihm ein wenig Branntwein, da er gar nicht zu ſich kommen konnte, und legten ihn auf Kiſſen vor dem Feuer nieder, damit er warm würde, denn es war im Spätjahr und kalt. Nachdem er durch die Wärme und Pflege in tiefen Schlaf gefallen war, kam er wieder zu ſich und war über ſich ſehr verlegen und wegen des ihm paſſirten Unfalls beſchämt. Er gab ſich nicht zu erkennen, ſondern ſchlich ſich, ſobald der Tag nur zu grauen anfing, ſtill hinweg nach Hauſe.

»Nichts wird ſchneller vergeſſen, als Dankbarkeit, ſagt das gemeine Sprüchwort. Doch er dachte wohl daran und bewies das Gegentheil. Er nahm ein Bildchen her und arbeitete zeitweiſe mit Luſt daran, bis es nach Verlauf von zwei Jahren endlich fertig war. Dann nahm er bei Schummerabend das Bild-

chen unter ſeinen Mantel und ging nach des Schuhflicker's Wohnung, wo er die Frau zu Hauſe fand, die er, um zu wiſſen, ob ſie die richtige ſei, fragte, ob ſie vor längerer Zeit nicht Jemand, der in einen Abzugsgraben gefallen wäre, mit Hilfe ihres Mannes daraus gerettet hätte. Die Frau ſagte: ja; aber ſie wiſſe nicht, wer es geweſen ſei. Da iſt auch nichts daran gelegen, antwortete er, holte dabei das Bildchen unter ſeinem Mantel vor, gab es ihr in die Hand und ſagte: Da, bewahrt das kleine Bild gut, es iſt für den Dienſt, den Ihr mir geleiſtet habt; doch wollt Ihr lieber Geld dafür, bringt's zu dem Herrn Paats — und er ging,

Der Keſſelflicker. Dresdener Galerie.

ohne ſich zu nennen, fort. Wahrlich, das Muſter eines dankbaren und edelmüthigen Geiſtes.

»Die Frau, welche in der Ueberraſchung auf dieſe Rede nicht weiter Acht gegeben hatte, war es wohl zufrieden, und lieſs dieſen und jenen Nachbarn es ſehen, die es dann prieſen und ſagten, daſs es viel Geld werth ſei, worauf ſie Luſt bekam, doch zu wiſſen, wie es damit wäre, und ſich vornahm, zu dem Bürgermeiſter Jakob van der Maas auf dem Heugraben — bei dem ſie früher als Mädchen gedient hatte — zu gehen, um es dem zu zeigen. Sie that ſo; er ſah ſogleich, daſs es ein Bild von Mieris ſei und fragte, wie ſie dazu gekommen, und was für ein Mann es geweſen, der es ihr gegeben. Sie erzählte den ganzen Verlauf der Geſchichte, die ihr das Geſchenk eingetragen hatte. Dadurch wurde der Vorfall bekannt und kam unter die Leute.

»Als die Frau hörte, daſs es wohl 100 Ducaten werth ſei, meinte ſie, ihr

alter Herr triebe mit ihr ſeinen Spott und fragte, ob der Bürgermeiſter ihr ſo viel Geld dafür geben wolle? Er ſagte: ja, und noch mehr; aber trug ihr auf, mit demſelben zu einigen der vornehmſten Kunſtliebhaber zu gehen, die er ihr bezeichnete, und ſagte: fordere 800 Gulden dafür, was ſie that, und — gleich war es verkauft.

»Die Frau, die ihrem Manne mit ſolchem reichen Lohn, für das Gläschen Branntwein zur Belohnung für den beſagten Dienſt ihnen geſchenkt, nach Hauſe kam, die war willkommen.«

Erfunden oder wahr! Aber es iſt eine der hübſcheſten Geſchichten in der »groote Schouburgh der nederlantſche konſtſchilders en ſchildereſſen« von Houbraken und, als ob der Geiſt von Mieris noch ſo weit darin nachwirke, eine der beſtdurchgeführten.

An Jan Steen's Sphäre erinnert das Kerzenlicht-Bildchen, welches Bary geſtochen hat mit dem Sujet einer betrunkenen und eingeſchlafenen Frau, welche ein Spaſsmacher verſpottend mit einem P . . pott krönt.

Mieris gab ſich ſonſt in ſeinem Hauſe und äuſserem Weſen vornehm genug, wenn wir aus ſeinen Bildern von ſich und ſeiner Frau ſolchen Schluſs ziehen können. Seine Frau (nicht ſeine Mutter, wie der Katalog von Herrn V. de Stuers angiebt; die Satzſtellung in dem Bericht von F. v. Mieris, dem Jungen, verführt allerdings leicht zu der unrichtigen Annahme, die ſich übrigens auch aus den Portraits des Ehepaars berichtigt) war Curina van der Kok, mit welcher er fünf Kinder hatte. Die Familie gehörte zu den Remonſtranten.

Frans ſtarb, kaum 46 Jahre alt, den 12. März 1681.

Zur Unterſcheidung von ſeinem Enkel gleichen Namens nennt man ihn den Alten.

Seine Bilder ſtellen, wie geſagt, meiſtens die uns von Dov, Terborch, Metzu her bekannten Vorgänge dar. Seltener ſind Scenen aus dem niederen Leben. Dazu ein und die andere Allegorie, ſo die »unverbeſſerlich ſchöne und rein antike« Malerei »dergleichen ich niemals mehr von einem Modern-Maler, wie kunſtvoll er auch geweſen ſein mag, geſehen habe«, wie Laireſſe preiſt, die »Poeſie« mit einer Tafel in Händen und muſikaliſchen Inſtrumenten zur Seite (Dresden). Auch einige Kerzenbilder kommen vor. Dann führt Kramm aus einem Kataloge ein ſonſt unbekanntes ſeltſames Bild an: »Dies Gemälde ſtellt ein Nachtbild vor; man ſieht darin het Groene Zootje und darauf hängen an der Wippe die gemarterten Brüder Jan und Cornelis de Wit, und ein Mann ſteht da, der die zwei Gemarterten mit groſser Verwunderung betrachtet, mit einer Fackel in der Hand, welche die beiden Figuren ſehr ſtark beleuchtet; ſehr durchgeführt.« Eine Radirung dieſes im Geheim fabricirten Bildes wird Roeland Rogman, aber ohne weiteren Beweis, zugeſchrieben. Kramm bezweifelt Rogman's Hand und fragt: »Warum kann ſie nicht von van Mieris ſelbſt ſein? Hat er doch geätzt. Hat er den Vorgang mit traurigem oder vergnügtem Gefühl abgebildet?« Die einzige bekannte Radirung von Mieris ſtellt ein ſchlafendes Bologneſer-Hündchen vor. (Kramm, Weigel, Kunſtlager-Katalog, Nr. 15, 761).

Smith giebt die Anzahl von van Mieris' Bildern auf 150 an. Sie ſtanden ſtets hoch im Preiſe. Im Jahre 1851 wurde ein Bild in der Verſteigerung von van Saceghem zu Brüſſel mit 27,000 Frs., 1857 eine »Dame an der Toilette« in der Auction Patureau zu Paris mit 19,500 Frs. bezahlt. Das Bild im Trippen-

huis, »die Correspondenz«, koſtete 2100 Fl. im Jahre 1765, 3610 Fl. 1771, und 2025 Fl. 1808. Die Gröſse der Bilder beläuft ſich in zahlreichen Fällen auf etwa einen Fuſs Höhe, beziehungsweiſe Breite.

Unter den öffentlichen Sammlungen haben die zu Dresden und München die meiſten Bilder von Mieris' Hand aufzuweiſen; auch Florenz iſt reich. In Amſterdam und im Haag iſt er nur mit wenigen Nummern vertreten.

Zur Charakteriſirung ſeiner Vorwürfe laſſen wir ſeine Bilder in Dresden und München nach den bezüglichen Katalogen hier folgen:

Dresden. Ein Mädchen ſitzt vor einem Tiſche, worauf eine Laute liegt und hört einer alten Frau zu. Magdalena. Eine alte Frau ſetzt eine Nelkenpflanze in einen Blumentopf. Ein alter Mann, in einer Hand einen Krug, in der andern eine thönerne Pfeife haltend (Bezeichnung undeutlich). Eine junge Frau in rothem Pelzkleide, ein Hündchen auf dem Schoos, vor einem Spiegel. (Bez. undeutlich.) Ein junger Krieger raucht Tabak. Ein Mann im Küraſs ſtützt die Rechte auf ſeinen Degen. Ein alter Gelehrter hinter einem Bogenfenſter ſchneidet eine Feder. Ein Keſſelflicker; er unterſucht mit Kennermiene einen beſchädigten Keſſel (F. van Mieris [das F. ſcheint unecht] 1710 als Willem van Mieris). Der Künſtler in der Werkſtatt mit ſeiner Frau vor ihrem angefangenen Bildniſs. Die Werkſtatt des Künſtlers; ein Kenner vor einem angefangenen Gemälde, neben welchem der Meiſter mit Pinſel und Palette in der Hand ſteht (Bezeichnung undeutlich). Ein Mädchen in weiſsem, mit Pelz beſetzten Kleide ſitzt vor einem Papagei. Ein Tuchhändler an einem Tiſche, worauf ein Stück Tuch und Tuchproben liegen, mit einem offenen Briefe in der Hand. Die »Poeſie« mit einer Tafel in den Händen, zur Seite muſikaliſche Inſtrumente.

Münchener Pinakothek. Ein gepanzerter Krieger mit Federbarett und buntem Halstuch, die Gypspfeife in der Hand, lehnt ſich an einen Tiſch und bläſt den Rauch von ſich. Ein Knabe ſchlägt die Trommel, ein anderer bläſt dazu auf der Pfeife. Eine Dame ſpielt mit ihrem Schooſshündchen. Eine Dame in gelblichem Atlaskleide und rothbraunem Pelzüberwurf ſinkt in den Armen einer ältlichen Frau in Ohnmacht; der Arzt ſchaut prüfend in ein Glas, indem er es gegen das Licht hält; im Hintergrunde zwei Dienerinnen. Selbſtbildniſs des Künſtlers im Mantel mit einer, mit Strauſsenfedern geſchmückten rothen Mütze; er ſchaut lachend zum Bilde heraus. Bruſtbild eines Frauenzimmers mit ſchwarzem Schleier. Der Künſtler im Geſpräch mit der Wirthin des Gaſthofs (genannt »der Stiefel des Mieris«). Ein Officier iſt an der Seite des Gaſtwirths eingeſchlafen, der ſeiner Frau ein Goldſtück in ſeiner Hand zeigt und ihr bedeutet, den Schlummernden nicht zu ſtören (an Terborch erinnernd). Ein in bräunlichen Atlas mit weiſsen Puffärmeln gekleidetes Frauenzimmer ſpielt die Laute. Eine Dame in braunſeidenem Kleide mit pelzverbrämter rothbrauner Sammetrobe darüber reicht ihrem Papagei eine Mandel. Das Innere einer Bauernſtube (für ein frühes Bild gehalten, noch ohne die durchſichtige und klare Wärme etc.). Eine in grüngelblichen Atlas gekleidete Dame beſieht ſich in einem Spiegel. Ein Frühſtück; der Künſtler überreicht einer Dame, die in rothem Pelzüberwurf und weiſsatlaſſenem Kleide am Tiſche ſitzt und ein Glas Wein in der Hand hält, auf ſilbernem Teller friſche Auſtern. Ein gepanzerter alter Krieger mit federgeſchmückter Pelzmütze ſitzt an einem Tiſche, in der Hand ein irdenes Pfeifchen, neben ſich die hölzerne Bierkanne.

Aufser den im Vorftehenden bereits aufgeführten Bildern der Sammlungen von Dresden und München, welche den Meifter am beften kennen lehren, feien von Gemälden Frans Mieris' in den für ihn wichtigen Galerien des Feftlandes noch die folgenden erwähnt:

In den Uffizien zu Florenz: Von den 10 Nummern des Katalogs gehören unzweifelhaft die Nr. 415, 854, 860, 945, 976 und 981 ihm, die übrigen wohl feinen Söhnen an. Darunter feien Nr. 415: fein lebensgrofses Selbftbildnifs aus fpäter Zeit, glatt und fchwer in der Farbe, als Curiofum, Nr. 854: Der Quackfalber, ein Meifterwerk, den Perlen in Dresden, München und Petersburg gleichftehend hervorgehoben.

In der Ermitage zu Petersburg führt der Katalog unter Nr. 915—920 fechs wohl fämmtlich echte Bilder von ihm auf, darunter Nr. 915: Die Toilette und Nr. 918: Weibliches Bildnifs, bez. 1665, befonders gut. Kaum übertroffen Nr. 916: Das Aufterneffen, bez. 1650.

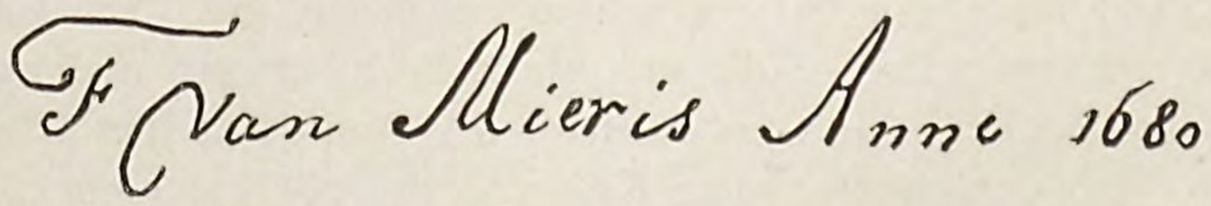
Im Louvre: vier Nummern, aber nicht von hervorragender Bedeutung; in Berlin zwei Nummern.

Im Belvedere zwei Nummern, darunter Grünes Cab. Nr. 14: Ein vornehmer Herr fcherzt in einem Laden mit der Verkäuferin, bez. 1660, ein treffliches, wenn auch nicht hervorragendes Werk.

Arie de Vois malte in Mieris' Weife; Karel de Moor lernte kurze Zeit bei ihm, auch Mieris' zwei Söhne bildeten fich unter feiner Leitung zu Malern aus: Jan (1660—1690), der wegen Kränklichkeit nur wenig gemalt hat und in Rom ftarb, und der feiner Zeit hochberühmte Willem (1662—1747). Er malte Bilder im Stil feines Vaters, befonders Läden mit Grünwaaren, Wild u. f. w., dann auch hiftorifche Stoffe, wie fie dem neuen Gefchmack entsprachen, Rinaldo, Andromeda, Diana etc., arcadifche Landfchaften, heilige Familien, auch eine Scene aus Molière's Tartuffe, Preciofa, Affenfamilien u. f. w. Auch als Plaftiker war er thätig. Eine Radirung der Melpomene wird jetzt ihm, die der Errato feinem Sohne zugefchrieben

---

Willem van Mieris war in 60jähriger Ehe verheirathet mit Agneta Chapman. Der Sohn aus diefer Ehe war Frans van Mieris, der Junge, geboren 1689 zu Leiden und dafelbft geftorben 1763. Frans trat in die Fufstapfen feines Grofsvaters und Vaters. Er machte fich berühmt als Maler und bekannt als Münzenkenner fowie durch feine Schriften über Münzen (Beschryving der bisschoplyke munten en zegelen van Utrecht in't byzonder, midsgaders van den oorfprong, de waarde en benaaming van't geld u. f. w.), die Befchreibung von Leiden und Anderes.



Signatur von Frans van Mieris dem Aelteren.

XXVII. XXVIII.

JAN STEEN.

ADRIAEN VAN OSTADE.

Von

Carl Lemcke.

Jan Steen.

1626 (?) bis 1679.

Maer wat ist? „Een yder ſiet uyt en niemandt siet in.“ In dese gemeene Heerbaen heb ick my ſoo verre verloopen, dat ick (nae de gewoonte van veel Dichters en Schrijvers) met ander lieden fauten geſocht hebbe te proncken. Want ick ſtel u hier naecktelijck en ſchilderachtig voor oogen de misbruycken van deſe laetste en vordorven werelt, de gebrecklijckheydt van onſe tydt: en de kerck- en ſtraet-maere mis-handelingen van de ghemeene man; doch onder andere heb ick mijn eygen bekende ſwackheyden niet vergeten . . .

Gerbrandt Adriaensen Brederode
in der Vorrede zum Spaniſchen Brabanter Jerolimo.

Hätten wir eine romantiſche Erzählung von Jan Steen zu geben, wir begönnen in nicht ganz ungewöhnlicher Weiſe damit, wie ein achtzehnjähriger Jüngling in einem Maler-Atelier die neu erſchienenen Dramen und Gedichte des launigen frühgeſtorbenen Malers und Dichters Brederode verſchlingt, jenes Lieblings des damaligen holländiſchen Volkes, der keck und oft ſo genial das alte Faſtnachtſpiel zum Luſtſpiel auszubilden begonnen hatte. Wir lieſsen den Jüngling oft unbändig lachend auffahren und Capriolen machend umhertanzen, aber beim Leſen der citirten Worte müſste es durch ſein fröhliches Geſicht zucken —

der Blitz einer langen Erleuchtung hätte in den Jünglingsgeiſt geſchlagen. Er würfe das Buch auf den Tiſch und mit leuchtenden Augen riefe er: Wie Du, will ich's machen, Gerbrandt Adriaenszoon! Je näher dem Leben, je beſſer der Maler! Niederdeutſch bin ich! Niederdeutſch mal ich! Scharf geſchaut und lachend verſpottet, was belachenswerth iſt! Nackt und maleriſch die Miſsbräuche dieſer verdorbenen Welt und die Fehler unſerer Zeit geſchildert! Hoch und Niedrig nicht geſchont! Und die eigenen Schwachheiten nicht vergeſſen!

Und jauchzend drückte er das Barett aufs Haupt und ſtürmte hinaus, der Kneipe zu, um das Samenkorn ſeines Vorſatzes mit guten Freunden zu begieſsen, daſs es wachſe, blühe und Früchte trage.

Ja Jan Steen! Du kannſt jene Worte Deines fröhlichen Amſterdammer Vorgängers zu Deinem Lebenswahrſpruch gemacht haben. Und namentlich dabei den Schluſsſatz. Du haſt Deine eignen Schwachheiten nicht vergeſſen. Im Gegentheil! Ein luſtiger Kerl muſs ſich ſelbſt zur Zielſcheibe ſeines Humors machen können. Und ſo haſt Du Dich ſelber fröhlich zum Sündenbock Deiner Laune und Satire für damalige Schwächen Deines Standes hergegeben. Guter, luſtiger Jan! Was hat Dir das Alles eingetragen! Hätteſt Du nur Andere maleriſch durchgezogen, Dich ſelber aber im Tugendſpiegel abconterfeit, wenn Dir die Luſt ankam, Dich zu malen, ſo hätteſt Du leben können, wie Du thateſt, aber Dich doch dabei für die Nachwelt in einen Moral-Mantel hüllen können, ſtatt daſs Du ſie reizteſt, Dir noch ihren eignen Eulenſpiegelwitz anzuhängen. Doch freilich, luſtiger Jan! Was fragſt Du danach, daſs die Sage luſtig und thöricht Wahrheit und Dichtung über Dich vermengt hat, wie ſie immer bei Volks-Lieblingen und Originalen gethan hat, thut und thun wird. Noch auf dem Sterbebette hätteſt Du Dich ſicher herzlich amüſirt, wenn Du gewuſst hätteſt, welche Hiſtörchen man von Dir erfinden würde, Du groſser Eulenſpiegel-Molière, aus deſſen ganzem Leben kein einziger Ton der Trauer und Verdüſterung und Reue herüberklingt, der Du darin ſo unähnlich biſt den meiſten Humoriſten und Satirikern, unähnlich auch dem guten Brederode, der zuletzt ſo melancholiſch das Haupt neigte, und Deinem franzöſiſchen Zeitgenoſſen Molière, mit deſſen Dramen Deine Bilder unvergänglich ſein werden!

Nicht von der Parteien Haſs verwirrt, ſchwankt, mit pathetiſchem Dichterwort zu reden, Jan Steen's Charakterbild in der Geſchichte. Nur die Gunſt in der Form der Freude am Rüpelhaften und Kneiphumor hat ihm wohl zu viel gethan. Wir ſehen ihn nicht anders, als die Lippe feucht vom Trunk und gekräuſelt vom Scherz; die Kanne ſteht neben ihm. Die »Retter« ſind ihm genaht: aber ſoweit die Kunſt der Geſchichte ihn den Augen nahe zu bringen vermochte, ſie, die alles Aeuſserſte zur Wahrheit zurückzuführen ſucht und alles begränzt und bindet, hat ſie doch bei ihm nicht vermocht, die gröſsere Hälfte ſeiner Schuld den unglückſeligen Geſtirnen oder Läſtermäulern zuzuſchieben. Endergebniſs blieb bisher, daſs wir die Kneip-Apotheoſe der früheren Zeit noch nicht entbehren können.

Dem Lebenserzähler der holländiſchen Maler geht es, wie dem Geſchichtsſchreiber der erſten Zeiten Roms. Kein Menſch glaubt mehr an die Wahrheit aller älteren Berichte. Aber die Mythen und Sagen gehören zum Bilde. Man

mufs ſie kennen. Und oft genug zeigt ſich, daſs mehr Sinn dahinterſteckt, als die abſolute Kritik der einen oder andern Epoche zugiebt.

Hören wir zuerſt die alten bekannten Hiſtorien von Jan Steen.

Das kranke Mädchen. Sammlung van der Hoop.

Seine Bilder ſind, wie ſeine Lebensweiſe war, und ſeine Lebensweiſe wie ſeine Bilder. So beginnt Houbraken, ſich freudig medias in res der pikanteſten Lebens-Anekdoten ſtürzend. Geburtsjahr, Erziehung u. ſ. w. übergehend fängt er gleich damit an, »wie Jan Steen zu ſeiner Frau kam.« Der junge Künſtler war zum Meiſter van Goyen in den Haag gegangen, lernte bei ihm und kneipte mit ihm. Jan van Goyen hatte ein Töchterchen Margarethe, ſehr phlegmatiſch, nur in der Liebe zu Jan Steen heiſsblütiger, als Jungfrauen erlaubt iſt. Der Schüler hatte eines Abends dem Lehrer bei der Kanne anzuzeigen, daſs Margarethe ein

Kindlein gebären würde. Er müfste es wiffen, da er der Vater dazu fei. Margarethe folle aber auch feine Frau werden. Vater Goyen mufste zu gefchehenen Dingen gute Miene machen. Jan ging nun nach Delft hinüber und theilte feinem eignen Vater mit, dafs er fich entfchloffen habe zu heirathen. Vater Havik Steen war verwundert und meinte, dann wolle er fich nach einer Schwiegertochter umfchaun; der Sohn klärte ihn darüber auf, dafs alle Bedingungen für eine Familie fchon vorhanden feien. Der Vater fetzte Jan in eine Brauerei in Delft ein. Aber weder Jan noch Grethe verftanden zu wirthfchaften. Sie war fo nachläffig, wie er sorglos. Da ward kein Buch geführt, nicht einmal die ausftehende Schuld leferlich angekreidet. Bald ging alles den Krebsgang. Als einmal weder Bier noch Malz zum Brauen vorhanden war, fprach Grethe ein mahnendes Wort zu Jan, dafs er die Brauerei lebendig halten müffe. Er verfprach es, liefs den grofsen Braukeffel vollpumpen, ging auf den Markt und kaufte Enten, feftzte fie in den Keffel und liefs das letzte Malz dazu fchütten. Die erfchrockenen Enten flogen wie toll in der Brauerei herum. Grethe kam über den Lärm hinzu und Jan fragte, ob es nun in der Brauerei nicht lebendig fei. Da lachte dann auch Frau Margarethe.

Mit dem Brauen war's vorbei. Da nahm Jan feine Zuflucht zum Malen. Das erfte Gemälde ward ein Sinnbild feines zerrütteten Hauswefens: Im Gemach liegt alles unordentlich über- und durcheinander; der Hund leckt die Schüffel aus, die Katze hat den Speck erwifcht, die Kinder purzeln fchmutzig auf dem Fufsboden umher, Mutter fitzt gemächlich in einem Seffel und fchaut zu, und Jan felbft hat fich dazu gemalt mit einem Römer Weins in der Hand, indefs ein Affe auf dem Kamin fich dies Schaufpiel betrachtet.

Danach hielt Jan eine Herberge. Waren die Fäfser leer, zog er den Kranz (das Schenkzeichen) ein und fchlofs die Bude. Zwifchendurch malte er ein Stückchen, »da er in der Jugend fich in der Kunft geübt hatte«. Der Weinverkäufer verabreichte ihm dafür wieder ein Fäfschen. Sogleich hing er den Kranz wieder aus und die Spiefsgefellen kamen wieder wegen feiner witzigen Grappen herbei. Aber das dauerte nicht lange, weil er felbft fein befter Gaft war.

Houbraken unterbricht hier feine Lebensbefchreibung mit einem gerechten Lobe der Bilder Jan's wegen ihres Geiftes, ihrer Lebendigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks. Er führt mit andern fpeciell das noch jetzt in Braunfchweig befindliche fchöne Gemälde »der Heirathscontract« an, — fiehe Zeitfchrift für bild. Kunft III. 8. Heft — das fpäter der Herzog von Wolfenbüttel (Anton Ulrich) gekauft habe. Jan hätte damals wenig genug für feine Werke bekommen, die zu feiner, Houbraken's Zeit, weit höher in Preis ftanden. Aber er fei immer zufrieden gewefen.

Einmal hatte er ein Gemälde verkauft und erhielt einige Goldftücke dafür. Margarethe hätte fie ihm gern abgenommen, aber er ging in den Krug, vertrank und verfpielte fie und kam fröhlich lachend nach Haus. Das ging Grethe über den Spafs; aber er erklärte ihr, es fei wohl zum Lachen: Die Anderen meinten, fie hätten ihn betrogen, aber er habe fie angeführt, denn die Goldftücke feien alle zu leicht. Das würden fie morgen beim Wechfeln gewahr werden und fich fchön ärgern.

Danach ſtarb ſeine Frau, und er ſaſs als Wittwer mit den Kindern da; die Wirthſchaft wurde noch ſeltſamer. Einmal wollte er erproben, ob das Gerede wahr ſei, das man ſich in Brathäringen leicht krank, ja die Peſt aneſſen könne. Er kaufte einen ganzen Karren voll davon und lieſs ſeine Jungens nach Herzensluſt eſſen. Die Häringe waren in ein Paar Tagen verſchwunden und Jan lachte die Thoren aus, welche behaupteten, man könne von Brathäringen die Peſt bekommen.

Die Schulden wuchſen. Die Gläubiger drängten und Jan hatte täglich Noth, ſie mit Reden abzuſpeiſen. Einſtmals ſitzt er mit einem Freunde, ein Pfeifchen zu rauchen, und ſie ſprechen darüber, daſs die Wirthſchaft nicht ſo gehe. Da kommt Frau Wittwe Maritje Herculens, der er Geld ſchuldig war für Hammelsköpfe und -Füſse, und mahnt ihn. Das End' vom Lied war, daſs er Maritje Herculens heirathete; ſeine Schweſter, eine Nonne, war damit einverſtanden geweſen. Jan war römiſch-katholiſch, aber er ſetzte ſelten den Fuſs über die Kirchenſchwelle. Dieſe zweite Frau, die ihren Handel mit gekochtem Hammelfleiſch auf dem Markte anfangs fortſetzte, brachte zu den ſechs Kindern der erſten Frau noch zwei in's Haus. Jan blieb der alte. Je mehr er hatte, deſto mehr verbrauchte er. Einen Scherz hat Houbraken aus Karel de Moor's eigenem Munde. Maritjen hatte lange ſchon in ihren Mann gedrungen, ihr Portrait zu malen. Dieſer kam nie dazu. Der junge, ſpäter ſo hoch geprieſene und zum Ritter geſchlagene Karel de Moor kam damals viel in's Haus von Jan Steen, der ſehr offenherzig und immer bereit war, junge Künſtler zu berathen. Er malte Frau Maritjen in ihrem Sonntagsſtaat. Jan war mit dem Bilde zufrieden, ſagte aber, es fehle noch eins, was er hinzufügen wolle. Und er malte ihr einen groſsen Handkorb mit gekochten Hammels-Köpfen und Füſsen an den Arm, daſs ſie ſelber darüber habe lachen müſſen.

Von dieſer zweiten Frau ſtammte der Sohn Dirk (Dietrich), der ſpäter Bildſchnitzer geworden und an den Hof eines deutſchen Fürſten gekommen ſei. Der »groſse Kunſtmaler« ſei 1678 geſtorben.

So Houbraken. An einer Stelle ſagt er, Jan Steen ſei Stadt-, Zeit- und Kunſtgenoſſe von Frans van Mieris geweſen. Demnach alſo ein Leidener. An einer andern berichtet er, ohne Ort und Zeit ſeiner Geburt anzugeben, Jan's Vater ſei Brauer in Delft geweſen. Hierauf hin hat man Steen zu einem Delfter gemacht. Im Leben von van Mieris erfahren wir Näheres über den Einfluſs Jan's auf den Lebenswandel ſeiner Freunde, als er mehr und mehr ſich dem Trunk ergeben und das Sprichwort bewahrheitet habe: Wer Pech anfaſst, beſudelt ſich. Frans van Mieris ſei vernarrt geweſen in des luſtigen, geiſtvollen Freundes Geſellſchaft, habe viel ſeine Kneipe beſucht oder ihn anderswo freigehalten, wenn daheim die Schenke geſchloſsen war; bei einer ſolchen Gelegenheit ſei er in ſeiner Trunkenheit eines Abends ſpät in eine aufgedeckte Kloake gefallen und um ein Haar darin erſtickt.

Campo Weyerman berichtet, daſs Jan zu Leiden im Jahre 1636 geboren ſei und ſein Vater daſelbſt Brauer geweſen. Dieſer habe den maleriſch talentvollen Sohn zu Knuffer in die Lehre geſchickt. (Knuffer, auch Knufter, war ein Leipziger von Geburt, kam um 1630 zu Bloemart nach Utrecht und lieſs ſich daſelbſt

nieder. Er wird auch der Lehrer von Arie de Vois genannt.) Von ihm ſei Jan zu Adriaen van Oſtade und danach zu Jan van Goyen gegangen, zu dieſem angeblich, um etwas Landſchaft malen zu lernen, in Wahrheit aber der Tochter wegen, die er ſchon zu Leiden kennen gelernt habe. In bekannter, nach Weyerman's Art breit ausgedehnter Weise wird die Heirathsgeſchichte mit Margarethe und der Verlauf ihrer Wirthſchaft erzählt. Intereſſant, weil die Vermögensverhältniſſe der Familie illuſtrirend, iſt die Nachricht, daſs Vater Havik Steen dem Sohn 10,000 Gulden zur Gründung ſeines Hausweſens als Brauer mitgegeben und ihm ſpäter noch ein zweites Mal die Wirthſchaft wieder eingerichtet habe. 1669 ſtarb Havik; Jan erbte ein Haus in Leiden, zog dahin, richtete eine Krugwirthſchaft ein, die groſsen Zulauf hatte, aber wenig einbrachte, da es meiſt unvermögende Kunſtgenoſſen waren, die bei ihm verkehrten. Als Krugzeichen hatte er ein Schild gemalt, den Frieden mit dem Oelzweig darſtellend. Frans van Mieris, Arie de Vois, Quiering, Brekelenkamp und Jan Lievensz werden ſpeciell als tägliche Cumpane genannt. Weyerman ſchreibt, wie gewöhnlich, Houbraken aus, tadelt denſelben aber wegen der Goldſtücks-, und der, ſo wie ſie plump erzählt wird, allerdings über den Spaſs gehenden Häringsgeſchichte. Er ſelber fügt eine Nachtſcene hinzu, wie Jan Lievensz zu Jan kommt und ihn weckt, ſie ſich hinſetzen und Hühner braten, der älteſte Sohn Kees (Cornelis) mit der Weinkanne fort muſs, um Wein zu pumpen u. ſ. w. Auch berichtet er, wie dem allzuſicheren Jan, der nie das Haus ſchloſs, eines Nachts alle ſeine und ſeiner Kinder Kleider vor dem Bett weg geſtohlen wurden und ſie nicht aufſtehen konnten, bis der eine Junge im Adamskoſtüm die Nachbaren gerufen hatte, und Kleider herbeigeſchafft waren. Nach Weyerman iſt Steen 1689, 53 Jahr alt geſtorben. Seine Charakteriſtik faſst er dahin zuſammen, daſs ihm nichts über Wein und eine Pfeife Taback gegangen ſei.

Das ſind die Anekdoten und Berichte, die allerdings bei den bekannten Unzuverläſſigkeiten der beiden Biographen ſchon frühzeitig bezweifelt worden ſind. In neueren Zeiten hat man die Angaben mehrfach berichtigen können, mehrfach aber auch ihre Beſtätigung gefunden.

T. van Weſtrheene hat ſich das Verdienſt erworben, eingehend dem Leben des Lieblings von Holland — denn das iſt Jan Steen, wie man, oft höchſt intereſſant, beim Beſuch der Galerien vor ſeinen Bildern erfahren kann — nachgeforſcht zu haben. (Jan Steen. Etude sur l'art en Hollande. Haag 1856.)

Endergebniſs iſt freilich bei allen bisherigen Rettungen geblieben, daſs unſer Meiſter ein echter Ritter Curt auf ſeiner Lebensfahrt war. Die „Scheine vertagter Schuld“ ſind noch in unſren Händen mit den Documenten, wie die Gerichte den behenden Ritter behandelt haben, wie man ihn pfändete, wie viel Procente er zahlen muſste u. ſ. w. Glücklicher Weiſe ergeben ſie auch, daſs Jan keineswegs in Verkommenheit geſtorben ſein kann.

Sein Groſsvater und ſein Vater waren Brauer in Leiden. Vater Havik Jansz iſt geboren 1602, heirathete Elisabeth Wybrantsd. Capiteyns 1625. Jan's Heirath fand urkundlich im Jahr 1649 im Haag ſtatt. Somit kann er nicht 1636 geboren ſein, wie Weyerman angiebt und nach ihm in alle Bücher bis in neuere Zeit übergegangen iſt. T. v. Weſtrheene hält dafür, er ſei 1626 geboren, wonach er

mit 23 Jahren geheirathet hätte. Nach den näheren Umſtänden möchten wir vermuthen, er ſei noch ein paar Jahre jünger geweſen. Freilich ward er doch für alt genug erachtet, eine Brauerei führen zu können. Gegen die Erzählung von der zu vertrauten Bekanntſchaft mit Margarethe van Goyen weiſs auch van Weſtrheene nichts vorzubringen. Weyerman's Nachricht über die Lehrmeiſter

Der erſte Häring. (Im Privatbeſitz.)

bleibt bisher die einzige. Jan van Goyen hat übrigens auch einige Genrebilder in Steen's Stil gemalt. Auch Claes Pietersz Berchem war ſein Schüler geweſen. Für jeden Genremaler, der ſich nicht auf das Cabinet- und Interieur-Bild beſchränken wollte, war es mit Recht Sitte, auch bei einem Landſchafter zu ſtudiren.

Frühere Kunſtſchriftſteller haben Jan Steen auch bei Adr. Brouwer lernen laſſen. Es ergiebt ſich Artiges aus der Confrontirung der Zahlen, da man annahm, Steen ſei 1636 geboren. Brouwer iſt 1638 geſtorben. Aber beide Meiſter malten tolle Scenen. Die Anekdoten-Hiſtorie brachte ſie folglich in lebensvolle Verbindung, gerade weil man nichts Sicheres von ihnen wuſste. Wann und wie

lange Jan bei den verſchiedenen Meiſtern geweſen iſt, darüber fehlt jede Nachricht. 1648 iſt er, wie Metſu, in die St. Lucas-Gilde zu Leiden aufgenommen worden; bald danach hat er dieſe Stadt verlaſſen. Ging er nach dem Haag, etwa, weil er Margarethe van Goyen in Leiden kennen gelernt und alſo doch wohl liebgewonnen hatte, um Jan Goyen's Schüler und Schwiegerſohn zu werden? 1649 verheirathete er ſich. 1650 ward er Brauer in dem bekanntlich dicht beim Haag liegenden Delft.

In dem Gewirr der Tradition und abgeriſſener ſicherer Berichte bleibt nur anzunehmen, daſs er die Brauerei zeitweilig ſelbſt ausgeübt, zeitweilig vielleicht verpachtet habe, um ſich ganz der Kunſt zu widmen. 1653 hat er ſich wieder in Leiden aufgehalten. Danach verliert man ſeine ſichere Spur bis 1658, wo es heiſst, er ſei wieder aus Leiden weggezogen. Von 1661 an bis 1669 iſt er durch van der Willigen in Haarlem nachgewieſen. Actenſtücke ergeben, daſs er mit Widerſachern wegen Schulden zu kämpfen hatte. Er hat 1666 und 67 Geld zu hohen Zinſen aufnehmen müſſen, woran zum Theil wohl die Kriegsereigniſſe Schuld waren, welche mehrfach in Holland ſchwere Vermögenserſchütterungen und Krachzeiten zur Folge hatten. Leider ſtand auch, wie wir erſehen, ſein künſtleriſcher Credit nicht hoch. Er verpflichtete ſich im erſten Jahr der Schuld ſtatt 29 Gulden Zinſen zu zahlen, drei Portraits zu malen, »ſo gut er ſie machen könne«. Allerdings wohl eins der leichtſinnigen Künſtler-Verſprechen. Er brauchte Geld und zahlte in den Bildern eine Extra-Prämie an ſeinen Gläubiger. Des Weiteren beweiſen die Haarlemer Acten, daſs er eine Brauerei in Delft betrieben hat, wofür man früher keine Beglaubigung auftreiben konnte. Er hat Geld für eine Bierlieferung daſelbſt übertragen. Im Mai 1669 iſt Margarethe van Goyen zu Haarlem geſtorben, nachdem ſie ihm daſelbſt mehrere Kinder geboren. Jan lieſs ſie ſtandesgemäſs begraben, blieb aber den Betrag von etwas über zehn Gulden für Medicin dem Apotheker ſchuldig, der ihn darauf verklagte und ihm Bilder abpfänden und verkaufen lieſs.

1669 ſtarb ſein Vater zu Leiden. Man nimmt an, daſs er in Folge deſſen dahin zurückgekehrt ſei. Im Nov. 1672, alſo als Wittwer, hat er die Erlaubniſs erbeten und erhalten, in der Stadt »de neringh van openbare herbergh« zu halten; er iſt alſo wirklich Herbergs-Wirth geworden. Im April 1673 hat er ſich dann zum zweiten Mal verheirathet mit Maria van Egmont, verwittweten Herculens. Die Acten ergeben, daſs ihr erſter Mann Buchhändler und Drucker war. Ob ſie als Wittwe und als Steen's Frau gekochtes Hammelfleiſch auf dem Markte feil gehalten hat, ſteht dahin. Von 1673 bis zu ſeinem Tode hat Jan Steen an die Malergilde in Leiden regelmäſsig die Gebühren entrichtet. Er wohnte und ſtarb in dem vom Vater ererbten Hauſe auf der Langebrüg. Begraben ward er den 3. Februar 1679. Seine Erben haben das Haus 1680 verkauft (wonach von einer wirthſchaftlichen Verkommenheit keine Rede ſein kann).

Das ſind die Erzählungen und documentirten Nachrichten über den originellen groſsen Künſtler. Er war dazu angethan, daſs die Mythe ihn umſpann, und er eine typiſche Figur für das kneipfrohe, ſorgloſe, genial dahinlebende künſtleriſche Holland der glücklichen Zeit ward. Genug des Wilden und Rohen vernehmen wir aus damaligem Treiben. Nichts davon bei dem Brauer-Maler

von Delft. Alles ift Laune, Sorglofigkeit, Gutmüthigkeit. Spanien fchuf feinen Don Quijote, Sancho Panfa und Don Juan; England feinen Falftaff; Holland erzeugte den leibhaftigen Jan Steen, den frohherzigen, unbekümmerten, lachenden, unwiderftehlichen in Einfällen, Geift und Witz, unerfchöpflichen in Werken des Humors und der Satire.

War er fo durftig, und waren Kopf und Magen bei ihm fo feft? Wer weifs es? Zwei Decennien vor feiner Geburt ftarb Ritter Hans von Schweinichen. Es gab damals noch mehr Männer der klaftertiefen Trünke.

Wäre nicht der Lebensabend eines neueren grofsen niederdeutfchen Künftlers ein fo ganz anderer geworden, fo hätte die Volksfage in Mecklenburg vielleicht Anlafs genommen, eine Jan Steen entfprechende Geftalt herauszubilden in dem halbftudirten, Landmann werdenden, kneipfrohen, Schwänke erzählenden, Alle feffelnden, im Vermögen zurückgehenden, »verbummelten« Fritz Reuter, der im Unglück Schriftfteller wird und zu fo einzigem Rufe fich erhebt.

Kunfthiftoriker des vorigen Jahrhunderts haben die Erzählungen Houbrakens und Weyerman's charakteriftifch zufammenzufaffen gemeint, indem fie Jan kurzweg liederlich und verfoffen nannten. Schon Immerzeel hat begonnen, folchen Urtheilen die Zahl und Trefflichkeit der Steen'fchen Werke entgegenzuhalten. Er fchofs freilich zu kurz, wenn er dem Meifter nur 20 Jahre Arbeitszeit gab, da er annahm, er fei 1636 geboren und 1678 geftorben. T. van Weftrheene führt den indirecten Beweis gegen die Wahrheit des gewöhnlich gefchilderten Lebens Steen's weiter. Er weift gegen 500 Bilder von ihm nach. Unmöglich können die nur in Intervallen des Kneipens oder gar nur in lichten Intervallen gewohnter Trunkenheit gefchaffen worden fein. Zugegeben, fagt er, dafs Jan Steen für die weniger ausgeführten Bilder nur ein Paar Tage gebraucht habe, fo blieben doch zwanzig Bilder auf das Jahr, von denen fieben oder acht von bedeutenderer Compofition, mit fo vielen Figuren und von fo forgfältiger Ausführung, dafs kaum vier bis fünf Wochen für jedes zu genügen fchienen.

Sicher zeugt Zahl und Bedeutung der Bilder gegen das Märchen, dafs Jan nur in der Durft- und Schenknoth gemalt habe, um Krüge und Fäffer für fich und feine Gäfte wieder zu füllen. Obendrein ift durch van der Willigen für acht Jahre fein Aufenthalt in Haarlem nachgewiefen, wobei von keiner Kneipwirthfchaft die Rede ift. Seine beften Bilder fallen allerdings, wie T. van Weftrheene noch vor Kenntnifs diefer Thatfache bemerkte, gerade in diefe Zeit.

Jan malte aufserordentlich gefchwind, wie wir durch eine Anekdote von einem Wettftreit wiffen. Und überhaupt geht es nicht leicht, den Lebenswandel eines genialen Menfchen mit der Statiftik weifs zu wafchen. Es lebte zu Wien »ein Ungeheuer von Genie«, wie die Italiener fagten, Wolfgang Amadeus Mozart. Auch er war launig, heiter, liebenswürdig, ftets in Kaffeehäufern und beim Billard zu finden, treffend in Rede, hinreifsend im gemüthlichen Umgang, gleichgültig gegen Vornehmthuerei, verfchwenderifch, nie rechnend, leichtfinnig, finnlich, unbeforgt um die Bedürfniffe von Frau und Kindern, fo edelherzig er fonft war — dabei mitten unter Gefpräch und Vergnügen immer voll Gedanken und fchaffend, unaufhörlich productiv, als aufserordentlicher Geift anerkannt, aber von feiner Zeit nicht ganz verftanden und unterfchätzt, fchlecht bezahlt, im

Gröfsten und Beften, was er leiftete, gerade am wenigften nach feinem unvergänglichen Werthe gewürdigt. Er ftarb fo jung und hat doch fo viel Heitres, Schönes, Erhabenes, Unfterbliches gefchaffen. An Mozart denkend, können wir auch das Ungeheuer von Genie, den luftigen Brauer von Delft und Kneipwirth von Leiden nicht in Hinblick auf die Zahl feiner Werke von Leichtfinn und lockrem Leben freifprechen. Armer Jan! Armer Wolfgang Amadeus! Es bleibt dabei. Ihr feid üble Haushälter gewefen.

Sonderbarer Weife wird uns Dou nicht als Lehrer Steen's genannt. Gefiel dem forgfamen, ftaubfcheuen Dou der queckfilberige, flüchtige, ftets zum Raifonniren und zu Poffen aufgelegte Jüngling nicht, und umgekehrt? Jan, der fein Leben lang als non plus ultra der Unbekümmertheit gefchildert wird, hat fich fchwerlich in der Jugend durch ftäten Fleifs bei feinen verfchiedenen Meiftern ausgezeichnet. Er hat ficher mehr durch Anlage und nach eigenartiger Weife, als durch Mühe und nach ftrenger Methode der Schule gelernt. Wir glauben gern, dafs er die Schaufpielbuden und Schenken und Gaffen als feine Akademie anfah, wie Reynolds fagte. Es wundert uns, nicht von ihm Anecdoten zu hören, wie von dem jungen Lionardo da Vinci, der auch eine folche Vorliebe für das Humoriftifche und Charakteriftifche, fei es auch häfslich-grotesk, hatte.

Als Jan fich verpflichtet fühlte, Ehemann zu werden, war er ficher ein geiftvoller, witziger, fchnellfertiger junger Künftler, aber in der wichtigen coloriftifchen Technik galt er gegenüber den herrfchenden Anforderungen wohl noch für unfertig und ftand in feinem Stile noch nicht fest. Er hatte noch keinen Ruf. Er wird, was doch fehr bezeichnend ift, Brauer, wie fein Vater und Grofsvater. Weder Andere noch er felbft verlaffen fich alfo auf feinen Pinfel, da es gilt, eine Familie anftändig zu ernähren. So forgfam malen wie Dou, malen wie Adriaen van Oftade konnte und mochte er noch nicht. (Phil. Wouwerman heirathete 19 Jahr alt gegen den Willen feines Vaters und reifte nach Hamburg, um fich trauen zu laffen.)

So kam nun Jan auch noch aus feiner Carriere heraus.

Man befand fich damals in einem Uebergange vom alten zum neuen Stile des Komifchen und Humoriftifchen. Mit einem Fufse ftand man noch in der voraufgehenden Zeit, die mit Ergötzen fich im Niedrig-Derben bewegte und deren ftädtifcher Humor eine unerfchöpfliche Fundgrube im Bäurifchen, Grotesken, Rüpelhaften und in zotiger Hanswurfterei fand. Solche »Dörpereien« oder (holländifch) Boertereyen ziehen fich ja durch die ganze mittelalterliche Kunft und waren oft der einzige Ableiter für den Realismus. In dem demokratifchen Holland nehmen fie, wie wir bei Adriaen van Oftade am beften fehen, befondere, weniger verletzende Formen an. Aber das alte Wefen erhielt fich darin und daneben, dann auch in den Bambocciaden Pieter van Laar's. Die Magot-Malerei, welche Louis XIV. nicht leiden konnte, war den Gegnern der Sumpf der Hydra des Gemeinen, um mit Laireffe zu fprechen. Zum Lachen gehörte Häfsliches und Unanftändiges. An Gemälden von »Bedelaars, Bordeelen, Kroegen, Tabakrookers, Speelmans, besmeurde kinders in de kakftoel en wat noch vuilder en erger is« erfreuten fich noch die gebildeten Stände, feufzt und fchilt Laireffe.

Mittlerweife gab die Renaiffance durch das Vorbild der Antike, befonders

durch die lateiniſchen Dichter, durch Plautus und Terenz und die Satiriker Anlaſs zu neuen Strömungen und Verſchmelzungen hinſichtlich des Komiſchen und Humoriſtiſchen. Das Plump- und Gemein-Bäuriſche, Ungezügelt-Phantaſtiſche, Klobige machte dem Feineren, Spitzigeren, Geiſtvoll-Witzigen Platz. Vielfach ging natürlich auch Beides neben einander her.

Nach dem Gelage. Sammlung van der Hoop.

Holland bietet die beſte Parallele der realiſtiſchen Entwicklung der Kunſt mit der idealen Griechenlands.

Nennen wir Adriaen van Oſtade einmal kurzweg den holländiſchen Bukoliker. Aber auch Holland wollte ſeine Art Satyrſcenen, Bacchanten, Bacchantinnen und Mänaden und ſeine feineren Dionyſosfeſte und ihr Geleit künſtleriſch dargeſtellt ſehen. Das freie holländiſche Volk hatte das Alles in germaniſch-realiſtiſchen Formen, wie ſie noch den Stempel der mittelalterlichen Derbheit trugen. Was die Brueghel, Brouwer gemalt hatten, muſste in geiſtig witzigerer, ſchärfer ſatiriſcher Form erſcheinen.

Der Dichter-Maler der realiſtiſchen Satyr-Poſſe und Komödie Hollands wird Jan Steen. Er umfaſst nun das ganze Gebiet des Komiſchen ſeiner Zeit vom

Derb-Gemeinen, Unfläthigen, Karrikirten, durch alle Weifen der Jovialität und Freude, des Jubels und Troubles in Zucht und Unzucht, bis zum Wild-Bacchifchen holländifchen Stils und zur fchneidenften Satire mit dämonifch genialer Kraft.

Er reicht, um Dichter zu nennen, von Brederode bis Molière und zu den unzüchtigen Luftfpieldichtern der Epoche Karls II. von England. Natürlich darf man ihn nicht nach dem Maafsftabe des heut für anftändig Geltenden bemeffen. Seine Zeit und feine Vorbilder waren das Gegentheil vom Prüden. Um feine dem Inhalt nach fchlimmeren Bilder zu entfchuldigen, lefe man nur die zeitgenöffifchen Dichtungen, die Komödien, Satiren oder etwa die Hochzeitsgedichte damaliger frommer deutfcher Poeten.

In Jan Steen nur ein »liederliches, verfoffenes« Genie fehen, das in Trunkenheit und Ausfchweifung verkommend Schenkftubenbilder niederer Art malte, ift ungefähr, als ob man Ariftophanes vor Allem nach den Unanftändigkeiten beurtheilen wollte, die in feinen Dramen vorkommen.

Hoffentlich wird es noch gelingen, beffer durch den Kneipdunft der Sage um Jan Steen hindurchzudringen und die Beweife für die höheren Beftrebungen in ihm, die Nachweife für die Verzeichnungen und Uebertreibungen Houbraken's und Genoffen in feinem Charakterbilde zu erhalten.

Verfuchen wir, feine Entwicklung und Art zu erklären.

Sollte Jan Steen als Brauer wirklich keinen Pinfel angefetzt haben, bis er jenes Sinnbild feiner Wirthfchaft malte? Wir denken uns, er hat immer flotte Skizzen, wie fie feinem Naturell am meiften zufagten, hingeworfen. Er war immer mehr ein Künftler der Idee, der im geiftreichen Wurf fich genug that, als geplagt vom Bedürfnifs der formalen letzten Vollendung. Obendrein ftand er anfangs in feinem coloriftifchen Stile fchwerlich fchon feft. Was er fchnell fertig malte, fich ganz feiner Laune überlaffend, ftimmte, je luftiger und poffenhafter, defto mehr zu dem Rufe, der fich über den heiteren Maler-Brauer feftfetzte. Die Bilder gingen nebenher; die Brauerei follte das Gefchäft fein.

Jan war aber zum Malen geboren und darin ein Genie. Er fieht Alles fogleich im Bild, lebendig nach der Tiefe, abgefchloffen, er componirt im Raume. Er empfindet und erlebt alles, was er malt. Er fprüht von Geift und Leben, Schalkheit und Luft. Seine Figuren find daher durchgehends in Action. Ein flotter Zeichner, in der Phantafie Alles erblickend, ift er nicht, wie fo viele feiner Genoffen, an Modell und Gliederpuppe gebunden. Alles Penible widerfteht ihm. Er ift coloriftifch begabt; in Halbdunkel, Licht und Schatten erweift er fich als Sohn feiner grofsen Zeit, doch ruht darauf nicht das Schwergewicht bei ihm. Er bequemt fich dabei wohl anderen Vorbildern an. Er ift in erfter Linie »Inventor«, Erfinder. Im Ausdruck der Gemüthsbewegungen und Leidenfchaften hat man ihn ftets zu den Meiftern erften Rangs geftellt. Er umfafst den menfchlichen Ausdruck vom Gemeinften, Verzerrten, Dämonifchen bis zum Kindlich-Naiven und Edlen. Er kann fo fein und zart fein, und unwillkürlich felbft geftaltet er oft Nobles, wie fehr er das Unbändige liebt und am Fratzenhaften fich ergötzt. (Er kann Figaro-Cherubim Geftalten malen. Sein Mädchen mit dem Lamm in der ‚Menagerie' ift eine kleine Jungfrau Maria, das Bild der Unfchuld. Seine Kranke mit dem unausfprechlichen Lächeln in der Doctorvifite [van der

Hoop] iſt wunderlieblich.) Vom Elegiſchen, Verbitterten aber hat er nichts. Er iſt nicht von der Bläſse der Gedanken angekränkelt, kein melancholiſcher Humoriſt und Satiriker. Nackt legt er Unſitte und Laſter uns vor Augen und — lacht dazu oder ſpottet. Sein Schluſswort ſcheint: Närriſche, lächerliche Welt. Sein Leben im Stil des ſiebzehnten Jahrhunderts gleicht dem: »Mein Lehrer iſt Hafis, mein Bethaus iſt die Schenke. Ich liebe gute Menſchen und ſtärkende Getränke.«

So iſt er genial und ſorglos in Leben und Werken. Die Mode des Tages und was man mit den höchſten Preiſen bezahlte war im Genre die Feinmalerei; aus der Technik in den Geiſt übertragen: das ſinnige Verſenken in den Stoff und das Colorit, die Poeſie jener Gemüthlichkeit und Naivetät, welche man bei Adriaen van Oſtade, Dou und Metſu am beſten ſtudirt. Dies war nicht unſeres Humoriſten und Satirikers Weiſe. Er blitzt von Geiſt, Einfall. Und es ging ihm dabei wie Rembrandt: ſein Bild war ihm fertig, wenn er ſeine Idee darin ausgedrückt ſah. Sein Witz und ſeine Schärfe aber hatten zum Ausdruck nicht die coloriſtiſchen Formen der Gemüths- und Stimmungs-Malerei.

Den genialen Wurf, den Reichthum an Gedanken und tiefem Sinn zahlte man nicht ſo hoch. Konnte man das ſo ſchätzen, was dem Künſtler in Laune aus Kopf und Hand flog, was dieſer ſelbſt ſo hingab? Denn Jan hatte nicht jenes Talent der Selbſtſchätzung. Wie ſo mancher genial ſchöpferiſche Menſch warf er ſeine Ideen — oft als Perlen vor die Säue — ſorglos hin, während häufig dürftige Talente jedes ihrer mühſam zuſammengearbeiteten Werke ſelbſt vergöttern und dadurch auch den Andern den höchſten Reſpect einzuflöſsen wiſſen.

So ſetzte ſich das Urtheil über Jan Steen feſt und auch die Taxe. Durch perſönliche Würde gab er ſeinen Werken kein Relief.

Es kam die Zeit, wo er wieder auf die Malerei ſein ganzes Abſehn richtete. Er malte gröſsere, feine Bilder — er fand ſeinen höheren Beruf und ging über die Poſſe zur Komödie über. Er zeigte auch ſeine coloriſtiſche Kraft. Er ſchuf Werke, die an Metſu, Dou, A. v. Oſtade, van Mieris, Pieter de Hooch hinangingen, Werke von Rembrandtiſcher Kraft, von Farbenpracht, daſs ſie neben Venetianern hängen können. Aber kein Mäcen legte von vornherein Beſchlag auf ſeine Bilder. Niemand zahlte ihm einen Ducaten für die Stunde, wenn er ſich concentrirte. Und um völlig gegen ſeine coloriſtiſchen, hochbezahlten Freunde aufzukommen, um ihnen ganz in ihrer Art zu gleichen, hätte er ſich noch ſeinem innerſten Weſen entfremden müſſen. Die kecken, outrirten, poſſenhaften Bilder ſetzte er — gegen mäſsige Preiſe — ſicher am ſchnellſten ab, und dabei verdiente er wohl noch am meiſten, da er ſie mühelos und auſserordentlich ſchnell ſchuf. Das »Boertige«, Schwankhafte, »Putzige« gehörte für das Publicum zu Jan Steen. Wenn er ſeiner Zeit in den anderen Vorwürfen voraneilte, verſtand man ihn nicht ſo gut. Und den Menſchen iſt ſo häufig nicht recht, wenn ſich Einer in dem beſſert, was ſie an ihm zu tadeln und zu mäkeln haben. Er konnte ihnen ſicher nicht ausgelaſſen genug ſein. Nach den Anecdoten füllen die Weinhändler immer ſogleich wieder Kannen und Faſs für Jan, ſobald eins ſeiner Bilder dafür ankommt. So wirkt bei dem einmal auf dieſe Bahn gerathenen Künſtler Eins auf's Andere.

Je mehr und je ſchneller er malte, deſto mehr muſste obendrein der Preis gedrückt werden. Und es werden, wie ſchon erwähnt, gegen 500 Bilder von ihm aufgezählt!

Jan's ſpecielle Neuerung merkt Houbraken richtig an, wenn er ſagt, am Schluſſe ſeiner Brauer-Periode habe er das »Sinnbild« ſeiner Wirthſchaft gemalt. Damit ging er über die humoriſtiſchen Genreſcenen bisherigen Stils hinaus. Bei Frans Hals, Teniers, Brouwer, Adriaen van Oſtade, Bega, Dou, Metſu u. ſ. w. herrſcht die Naivetät. Der allgemeinen Gedankenſtrömung entſprechend, welche allerdings der naiven Kunſt im Verlauf die gröſsten Schädigungen zufügen ſollte, ſchlug bei Jan Steen in ſolchen Bildern das Gedankenhafte, der Witz, die ſatiriſche Charakteriſtik vor. Er ſammelt die verſchiedenen Züge; er giebt Sinnbilder, Allegorien. Der Widerſpruch zwiſchen Idee und Erſcheinung wird bei dem ſatiriſchen Humor eine Hauptſache. Der Betrachter ſoll nicht den naiven Genuſs, die poſitive Freude allein haben, ſondern ſein Urtheil über die Verkehrtheit des dargeſtellten Thuns, über die nothwendigen Folgen deſſelben wird in erſter Linie in Thätigkeit geſetzt. Sehen wir Betrunkene bei Adriaen Brouwer, Derbheiten ärgſter Art bei Brueghel, ſo beſchauen wir das naiv. Sehen wir auf einem Bild Jan Steen's, wie alles Kopf über, Kopf unter in der Wirthſchaft geht, der Mann luſtig trinkt, die Frau ſchläft, die Kinder ihr Geld aus der Taſche nehmen, das Schwein in der Stube umhertrollt, ein Junge ihm Roſen vorwirft, der Affe mit einem Buche daſitzt, ſo haben wir Didaktik, Moral, Sinnbild der ſchlechten Wirthſchaft. Jan hat mehrfach ſeine Bilder in dieſem Sinne durch hinzugefügte Sprichwörter gekennzeichnet, wie: So gewonnen, ſo zerronnen; Wie die Alten ſungen, ſo zwitſchern die Jungen; Was nützt Licht und Brill', wenn die Eul' nicht ſehen will; Hier hilft kein Doctor-Trank, ſie iſt an Liebe krank u. ſ. w. Viele Bilder, die er nicht getauft hat, könnte man in ähnlicher Weiſe kennzeichnen. (Siehe darüber auch O. Mündler, Ztſchr. f. bild. K. III. 8.)

Noch bleibt er auch in ſolchen Darſtellungen dem Realismus durch die Genreformen treu. Er iſt, mit Laireſſe zu ſprechen »modern«, nicht »antik«. Er giebt nicht kalte Allegorien, ſondern lebensvolle Komödienſcenen. Aber durch dieſe ſeine Art der Gedankenhaftigkeit ging er doch vielfach über ſeine Zeit hinaus, ſo zwar, daſs wer nur ſeine grotesken Scenen kennt, viele ſeiner Bilder nicht leicht in das ſiebzehnte Jahrhundert verſetzen, ſondern glauben wird, er habe einen merkwürdigen Zeitgenoſſen Hogarth's, einen räthſelhaften ſcharfen Charakteriſtiker der Aufklärung vor ſich. Sieht man doch Geſtalten bei Jan Steen, die man erſt Ende des vorigen Jahrhunderts geboren glaubt, leibhaftige Jacobiner- und Yankeefiguren, die durch ihn alſo ſchon in der damaligen Republik der Niederlande conſtatirt werden.

Das waren neue Sittenbilder, entſprechend der Molière'ſchen Komödie, von auſserordentlicher Schärfe der Beobachtung und Klarheit des Urtheils zeugend. Erſt das nächſte Jahrhundert vermochte die volle Bedeutung des Meiſters in dieſer Beziehung zu würdigen.

So malte er nun, bald Brauer, bald Maler, auch Kneipwirth, ſeine kecken Bauern-, Quackſalber-, Schenken-, Schul-, fröhliche Familienfeſt-Scenen, oder, um wieder mit Laireſſe zu ſprechen »Bordeelen, kroegen, Tabakrookers, Speelmans,

besmeurde kinders« u. ſ. w., die Doctorviſiten, wo die Vapeurs und Ach und Weh's gewiſſer Art die Hauptrolle ſpielen und wo ſelten ein gewiſſes Geſchirr fehlt, das beſſer hinter dem Vorhang ſtände, die Sinnbilder des Leichtſinns, der Sinnlichkeit und der Laſterhaftigkeit. Es iſt ein groſses »Vanity fair« des niedern und gewöhnlichen Lebens von den widerwärtigſten, verſoffenſten Creaturen und den Snollen, ſchlimmer als Trijn Jans und Moy-Ael an bis zu würdigen und

Der Hundetanz. Ehemalige Sammlung Nogaret.

noblen Geſtaltungen. Letztere freilich, wie wir noch hervorheben, leider im Verhältniſs zu ſeinem Talent zu ſelten.

Die maleriſche Ausführung iſt ſehr verſchieden. Bald ſind die Bilder ganz nachläſſig, bald wieder ſorgſam durchgeführt und erinnern an die oben ſchon genannten Meiſter, die zum Theil ſeine Lehrer oder Freunde waren. Es giebt Bilder, welche in der Farbe flamländiſches, bunteres, wie bei Teniers zeigen; andere haben ein tiefes Rembrandtiſches Colorit, worin Jan Freund Lievensz etwas zeigen konnte; da denkt man bei der einen Scene an Adriaen van Oſtade,

bei einer andern an van Mieris oder P. de Hooch. Manche Bilder ſind ſo im Stile Metſu's, daſs dadurch wohl die Sage ſich gebildet hat, dieſer habe ihn häufig nach Tiſch beſucht, an ſeinem drolligen Weſen ſich erfreut und ihm Bilder retouchirt.

Ein buntliches Colorit wechſelt ab mit tiefem, ſaftigen, kräftigen, einem rothbraunen und einem flauen, das trocken, dünn in der Farbe iſt und auch nicht mehr der eigentlichen groſsen coloriſtiſchen Periode angehört, ſondern in die nächſte Periode überführt.

Seine Compoſition und Zeichnung ſind immer genial frei, mag er Farce, Luſtſpiel oder ſatiriſche Komödie maleriſch bringen. Binnen-Räume wie freie Luft, alle Tagesſtunden ſind ihm gleich.

Aber wie damals jeder Dichter ſeine geiſtlichen Lieder dichten muſste, ſo muſste ähnlich in Holland der Maler bibliſche Stoffe behandeln. Wie weit Beſtellungen dabei eingewirkt haben mögen, ſteht dahin. So malte Jan Steen auch bibliſche Vorgänge, dann auch hiſtoriſche; Metſu that ja desgleichen. Es iſt bei beiden gleich wenig dabei herausgekommen. Jan blieb auch für ſolche Themata ſeinem gewöhnlichen Stile treu. Er raiſonnirte mit ſeinen maleriſchen Glaubensgenoſſen etwa ſo: es iſt immer ſo menſchlich wie heutigen Tags in der Welt zugegangen; wie ich ſehe, daſs es hergeht, male ich alle Vorgänge, Hochzeit von Kana und Scipio, Moſes und Simſon. Auch Landſchaften und Radirungen giebt es von ihm! Sein groſses Selbſtportrait kann keinen Anſpruch auf Hervorhebung machen.

Zu Houbraken's Zeit wurden ſeine Bilder, wie jener ausdrücklich ſagt, höher geſchätzt und bezahlt als zu des Künſtlers Lebzeiten. Während ſein Ruf dort, wo man ſeine verſchiedenen Werke vor Augen hatte, namentlich in England, ſich langſam ſteigerte, wurde er anderwärts unter dem Einfluſs der Anekdoten ſeiner Biographen falſch charakteriſirt. Aus einer anderen Tonart begann ſein Ruhm auch in weiteren Kreiſen geſungen zu werden, ſeit Sir Joſhua Reynolds, Houbraken's richtiges Lob aufnehmend, ihn ſo wie auch Frans Hals und van Dyck wegen der Genialität im Ausdruck der Gemüthsbewegungen pries und erklärte, ſich vorſtellen zu können, daſs Jan Steen einer der groſsen Pfeiler und Stützen der Malerei geworden wäre, wenn er in Italien ſtatt in Holland geboren, in Rom ſtatt in Leiden aufgewachſen wäre, und wenn er Michelangelo und Rafael ſtatt Brouwer und van Goyen zu Lehrern gehabt hätte. Er erhob ſeine Compoſition und Kunſt in Verwendung von Licht und Schatten und muſste bei ſeiner Zeichnung an die Rafaels denken. — Seitdem hat es, zumal bei der wieder ſteigenden Bewunderung für holländiſche Malerei, nicht an Enthuſiaſten für ihn gefehlt. Seine Bilder ſind in auſserordentlicher Weiſe in die Höhe gegangen.

Wer will ein Genie wägen? Laſſen wir Italien, Rom, Michel Angelo und Rafael bei Seite; aber wer kann auch nur ſagen, was aus Jan Steen noch anderes geworden wäre, wäre ſein Leben noch in eine ſteigende, ſtatt abnehmende Periode Hollands gefallen!

Er griff richtig an als Humoriſt und Satiriker, wo es fehlte. Er griff allerdings nur in einer beſchränkten Sphäre an. Daſs er ſich zu viel gehen lieſs, um einen noch höheren Rang einzunehmen, daſs er doch zu ſehr ſtecken blieb in

ſeinem gewöhnlichen Train — durch ſeine Zeit unſerer Anſicht nach zurückgehalten, nicht gefördert — ſteht für uns feſt. Bei Beſprechung von Steen's dichteriſchen Zeitgenoſſen in Deutſchland haben wir geſagt: Die hohe Jagd der Satire bilden die groſsen gefährlichen Laſter der Zeit. Groſse Satire verlangt viel Muth, am beſten den Muth der Ueberzeugung. Wer ihn nicht hat und in dem immer perſönlich gefährlichen Spiel nicht hoch einſetzt, kann nie hohe Treffer ziehen. Die groſse Satire iſt ſehr ſelten, weil ſie ideale Gewalt, Witz und Muth vereint vorausſetzt. Sie entſteht gewöhnlich in groſsen Wendepunkten des Volkslebens. Reichthum an Satire mittelmäſsigen Schlages iſt öfter ein Zeichen des Zerfalls als des Fortſchritts. Hätte man ein feſtes Ziel und die nöthige Energie, ſo würde man ſich nicht bei dem Geplänkel des Spottes beruhigen, ſondern mit hohem Pathos vorwärtsdringen.

Hat Jan Steen ſich nach ſeiner Kraft genug concentrirt oder ſich nicht zu oft gehen laſſen mit den Scenen, die er umſomehr auswendig konnte, als er ſo vielfach nur dieſelben Modelle — ſeine Familie — variirte? Warum hat er nicht öfter durch die Gegenſätze des Lieblichen, Edlen und Würdigen gewirkt? Gab es nicht noch Anderes für ſein höheres Talent, wie er es als vorhanden bewies, als die Scenen von Bauern, Schenken, Feſten, Völlereien, Patientinnen u. ſ. w.?

Es gab bitterböſe Gebrechen im politiſchen und ſocialen Leben des von ſeiner Höhe ſinkenden Hollands. Es fehlte die Kraft durchzugreifen — wie Cromwell durchgegriffen hatte. Man leſe z. B. die Geſchichte der Seeſchlachten, welche den Nepotismus und das Vertuſchungs-Syſtem immer wiederkehrend zeigen, trotz der Verzweiflung der groſsen holländiſchen Admirale; — zwei Dutzend feige, nicht blos unfähige, ſondern auch pflichtvergeſſene, durch Connexion zu ihren Poſten beförderte Schiffscapitains gehängt, und Holland hätte ſeine Meerherrſchaft noch länger behauptet.

Jan Steen hat auch an zu vieles nicht einmal gerührt.

In ſeinen erleſenſten Werken gleicht er am meiſten Molière. Dieſer wird am längſten leben im Tartuffe.

Hat Jan ſich einmal Fährlichkeiten und Verdrieſslichkeiten ausgeſetzt, wie Molière? Hat er einmal gegen geiſtliche und weltliche Wirthſchaft verſtoſsen? Man ſpaſste in dieſer Beziehung freilich nicht in der Republik der Niederlande und die Hand der Herrn Geiſtlichen und Magiſtrate war ſchwer. Aber wer nicht wagt, gewinnt nicht. Wer ſich im Gewöhnlichen hält, kommt nicht zum Auſsergewöhnlichen. Unſrer Anſicht nach hat er mit dem Pfunde, das ihm anvertraut war, in dieſer Beziehung nicht genug gewuchert.

Jan Steen hätte freilich mit lauter herzlicher Lache ſolche Kritik ablaufen laſſen. Er war voll und rund in ſeiner Art und wollte ſein, wie er war. Was kümmerte den originellen Mann, was Andere dachten, was Andere für Anforderungen an ihn ſtellen mochten? Er hätte ähnlich erwidert, wie der Dichter auf das: »Mirza Schaffy, nun werde vernünftig, laſs deines Weſens Unſtetigkeit.«

Er war ein Phänomen, eine unvergängliche, typiſche Geſtalt durch ſein Leben, der Maler der holländiſchen Satyrpoſſe und Lebens-Komödie der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts.

Wie um ſo manche holländiſche Meiſter hat ſich Bürger (Thoré) auch um Jan Steen durch Charakteriſtiken der Bilder ein beſonderes Verdienſt erworben. Daneben iſt des Näheren immer noch auf T. van Weſtrheene's ausführliche, für unſeren Meiſter ſo edel eintretende Abhandlung und Aufzählung der Werke zu verweiſen.

Wichtig iſt, daſs ſpäter noch ein Maler Jan Steen zu Alkmaar gelebt hat, möglicher Weiſe ein Enkel des groſsen Jan. Ein Portrait, und folgende Bilder: Gebet vor dem Eſſen, eine Frau mit einem Kinde auf dem Schooſse, nackte ſpielende Kinder, Glasmalereien mit den Werken der Barmherzigkeit werden von ihm angeführt. Von jenem Gebet heiſst es, es ſei »ein hübſches Bild geweſen, heller von Farben, galanter von Behandlung, aber nicht ſo fix oder meiſterlich gemalt als die Werke des ältern Jan.« (Siehe van Eynden, van der Willigen und C. Kramm: Jan Steen van Alkmaar). Der ältere Jan zeigt ſo verſchiedene Weiſen! Nun giebt es alſo auch Bilder eines jüngeren Jan Steen!

Im Stile unſeres Jan malten Richard Brakenburg, Jan und Jan Mienſe Molenaer.

Ueber neunzig ſeiner Bilder befinden ſich in England.

Weiter ſeien aus öffentlichen Galerien genannt: In Amſterdam im Trippenhuis mit Sammlung Dupper: die Feſtfeier (zu Ehren Wilhelm's III?), ſehr ausführlich und ſchön. Der Papageienkäfig (fein). Zwei Quackſalberbilder (das Grün der Bäume in einem an J. v. Ruisdael erinnernd). Das St. Nicolasfeſt (ſehr ausdrucksvoll). Bauernhochzeit. Fröhliche Heimfahrt (luſtige Dörperei, flüchtig gemalt, aber ſprudelnd von Leben; intereſſant der Junge vorn im Schiff mit pagenhaftem Anſtand). Der Leichtſinnige. Die Scheuerfrau. Bäcker Ooſtward. Selbſtportrait.

In der Sammlung van der Hoop: Fröhliches Hausgeſinde. Kranke Dame (fein, die Auffaſſung höchſt zart; das Lächeln der jungen Kranken unbeſchreiblich). Das trinkende Paar (in Farbe und Licht an P. de Hooch erinnernd). Familienſcene (fein wie ein Metſu gemalt). Die Orgie (bis zum Karrikirt-Fratzigen gehend, aber eins der groſsartigſten Bilder ſolcher abſtoſsenden Gattung. Ob nicht einige Maler der Venus Anadyomene neuerer Zeit ſich an dieſer üppigen, trunkenen Hummel ein Vorbild genommen haben?)

Im Haag: Der Zahnbrecher. Eine Menagerie (eine Steen'ſche Unſchuld im Hühnerhof). Doctorbild (Amor mit ſeinem Pfeil; auch die Form, wie das Gewand der Kranken herabfällt, zeigt die Art der Krankheit). Viſite bei einem im Bett liegenden jungen Mädchen. Familie Jan Steen's. Das »Bild des menſchlichen Lebens«.

Paris: Feſt in einer Herberge.

Berlin: Der Bücklingseſſer. Streit beim Spiel. Eine lockere Geſellſchaft.

Dresden: Hochzeit zu Kana. Eine Frau, die ihrem Kinde mit dem Löffel Speiſe reicht.

München: Eine Schlägerei. Doctorviſite bei einer kranken Frau (»Minnepein«).

Wien, Belvedere: Bauernhochzeit. Holländiſche Wirthſchaft. — Bei Frh. v. Rothſchild: Betſchweſter und Heuchler.

Pest: Bauernbeluſtigung.

Braunſchweig: Die Serenade. Fröhliche Geſellſchaft. Die Verlobung (dies Bild hat Houbraken ſchon hoch gerühmt, wenn auch nicht ganz genau beſchrieben. Er meldet, daſs es an den Fürſten von Wolfenbüttel verkauft worden ſei.)

Caſſel: Das Bohnenfeſt.

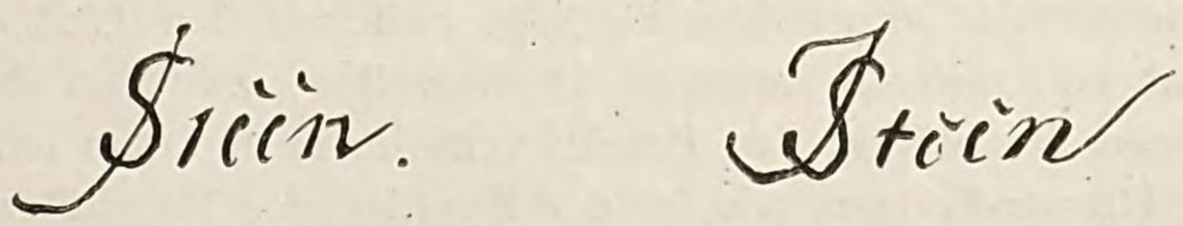
Frankfurt: Die Alchymiſten. Ein Mann, der mit einer Magd ſcherzt.

Gruppe aus der Verlobung. Muſeum in Braunſchweig.

Petersburg: Eſther vor Ahasverus. Ein Hochzeitsfeſt (die junge Frau ſträubt ſich, dem bejahrten Gatten die Treppe hinauf zu folgen). Das kranke Mädchen (ähnlich der Darſtellung bei van der Hoop). Vornehme Geſellſchaft.

Auf einer Radirung (ſehr gemeine Scene) hat Jan Steen uns durch die Formen des niederhockenden Bauernweibes an Carſtens und Michelangelo erinnert.

Namenszüge:



Adriaen van Ostade.

Geb. in Harlem 1610, † 1685 ebenda.

Wie wil hooren ſinghen
Van vreughden een nieuw Liedt
Van een ſo looſen boerman?

Welch ein Stück Culturgeſchichte liegt zwiſchen den Liedern des Nithart von Riuwental und unſeren heutigen Dorfnovellen, zwiſchen den Faſtnachtsſpielen, in denen der Städter den Bauern verhöhnte, und dem letzten Fenſterln, zwiſchen den Dörper-Fratzen, wie ſie der Künſtler des Mittelalters ſo gern entwarf, und den Bildern Millet's, Bréton's, Vautier's und Defregger's. Aus welchem Racen- und Stände-Kampf, aus welchen ſocialen Revolutionen iſt das Bäuriſch-Lächerliche erwachſen, wie es das Mittelalter hindurch die Hauptquelle des Komiſchen für die gebildeteren Stände war! Und welche traurige Kehrſeite zeigt dies Lächerliche! Was iſt der Druck des Kampfes, den der Menſch zu ſeiner Exiſtenz mit der Natur beſteht, gegen den, den er durch ſeinen Wahn ſich

ſelbſt auferlegt! Da ſucht der Einzelne, das Geſchlecht, der Stand, das Volk die Erhöhung in der Unterdrückung Anderer, im Eigennutz das Glück, das der Eigennutz der Anderen deshalb immer bedroht und zerſtört.

Ueber den Provinzialen der unterjochten Länder erhob ſich die kriegeriſche, abgeſchloſſene Kaſte der germaniſchen Sieger der Völkerwanderung. Die deutſche Heimat traf danach der Rückſchlag der Thaten ihrer in die Fremde gezogenen Söhne. Die alte Volksfreiheit ging unter dem Einfluſs der fränkiſchen Herrſchaft in Deutſchland zu Grunde. Auch hier entwickelte ſich das dem Kern des Volkes, den freien, kleinen Landſaſſen ſchädliche Feudalweſen. Die Bildung und Geſittung des Bürgerſtandes, der in der alten germaniſchen Volksordnung keine Stelle hatte, wandte ſich gleichfalls von der durch das Landvolk vertretenen Cultur ab. Der Bauernſtand wurde in Unfreiheit gedrückt, und Bauer wurde nun der Inbegriff des Niederen, Beſchränkten, Rohen, des aus Dummheit und Verſtocktheit in der Cultur Zurückgebliebenen, der deshalb mit vollem Recht Verlachung und Verhöhnung verdiene. Je ſchärfer die höheren Stände ſich von dem niederen ſonderten, deſto mehr muſste letzterer wirklich ſinken. Die Knechtſchaft nimmt die halbe Mannheit. Selbſt die guten Eigenſchaften müſſen ſich in dauerndem Druck und Elend in ihre Gegenſätze verkehren.

Wohl hat ſich das germaniſche Landvolk überall gegen die ſociale Knechtung gewehrt. Aber nur wo die Natur des Landes half, konnte es ſich in ſeinen alten Sitten und Rechten und auf ſeiner moraliſchen Höhe erhalten. Wo die geharniſchte Reiterei des Feudalherrn keinen Kampfraum fand, da blieb der Bauer frei. Die Frieſen und Schweizer waren weder tapferer, noch freiheitsliebender als die Bauern der anderen deutſchen Stämme, aber ihre Marſchen und Alpen halfen kämpfen. Wo es gelang, altes Weſen und neuen Fortſchritt zu vereinen, wo die Bauern und Städte zuſammen gegen Fürſten und Lehnsherrſchaft in Bund traten, da bildeten ſich Staaten neuer Freiheit und Gröſse. Ewig bleibt der Ruhm der Freiheitskämpfe der deutſchen Schweizer. In den Niederlanden wiederholte ſich in der Befreiungszeit Aehnliches.

In der Reformationszeit war überall neues ſóciales Streben. Auch durch den deutſchen Bauernſtand zog der Geiſt der Freiheit. Deutſchland drängte zu einer ſocialen Revolution, wie ſie erſt 1789 in Frankreich gelang. Aber die Wendung, welche der ausbrechende Ständekampf in den Bauernkriegen nahm, verdarb alles und hatte nach der Niederlage der Aufſtändiſchen und Schwärmer die grimmſte Reaction zur Folge. In den damaligen wichtigſten deutſchen Provinzen ging den Bauern auch das noch verloren, was früher behauptet worden war. Und mehr! Man ſchnitt der Pflanze das Herz aus. Der alte Bauerntrotz ward gebrochen durch Fürſten-, Pfaffen- und bureaukratiſche Macht, welche letztere nun begann. Damals legte Deutſchland ſeine eigene Volkskraft lahm — anders hätte es ſich nach dem, was in ſeinem Volke um 1500 gährte, bei glücklicher Einigung ſeiner Kräfte, wie ein Rieſe erheben müſſen unter den Völkern.

Einigung und Gröſse fand nur ſein nordweſtlicher Theil, der ſich mehr und mehr von ihm losgelöſt hatte.

Wunderlicher Gang der Entwickelungen im Völker- und Geiſtesleben! Reformation und Renaiſſance gingen neben einander her. Auch für die Auffaſſung der bäueriſchen Verhältniſſe ward letztere eigenthümlich wichtig. Die bukoliſchen Dichtungen der Antike gaben den Gebildeten eine beſondere Auffaſſung des Landlebens — eine idylliſche und idealiſirte, die ſo ſehr mit der gewohnten, die nur Rohheit und Gemeinheit ſah, contraſtirte. Die italieniſche Schäferdichtung machte den Anfang. Die andereren Nationen folgten. Die ſchlimmſten Feinde des Bauernſtandes, ſeine abſoluten Verächter und Unterdrücker, gefielen ſich in Phantaſien arkadiſchen Lebens, ſo gut oder übel die Nachahmung des antiken Vorbildes gelang.

Die Gröſse des niederländiſchen Freiheitskampfes haben wir früher auseinandergeſetzt. Weiſen wir hier nur darauf hin, wie in weiten Gebieten der Niederlande, im ganzen frieſiſchen Norden der Bauernſtand ſich nie das Joch der Leibeigenſchaft und Knechtſchaft hatte über den Nacken werfen laſſen. Er war frei, wohlhabend. Freier Stand iſt immer Herrenſtand. Im Kriege gegen Spanien kämpften alle Stände — bis auf einen Theil der Handelswelt, die vor Allem an ihren Gewinn dachte — zuſammen. Die »Butter- und Käs-Kerle« zeigten ſo gut wie die Bürger, was ſie als Kämpfer der Freiheit gegen Spaniens erprobte Banden vermochten. Der Kampf ging nicht um Vorrechte einer Kaſte, nicht für Provinzial-Fürſtenthum, nicht für Städter, nicht für Bauern, nicht für eine theologiſche Doctrin, ſondern das ganze Volk wollte ſeine politiſche und religiöſe Freiheit gegen ein anderes, ihm fremdes und jetzt andersgläubiges Volk behaupten. Auch der Bauer war hier Menſch und nicht blos »auch ein Menſch, ſo zu ſagen«, wie der Tiefenbacher, als Gevatter Schneider und Handſchuhmacher, ſchüchtern remonſtrirt. Oft citirt iſt die Geſchichte von dem Bauer, der dem Prinzen Moritz ſeine Tochter mit 100,000 Gulden Mitgift zur Ehe anbot.

In den Niederlanden kamen ſomit die Freiheits-Bewegungen des ganzen Jahrhunderts auch in Bezug auf den Bauernſtand zum vollen Austrag. Wir haben in früheren Biographien geſchildert, wie das ganze Volksleben in den Kreis der maleriſchen Phantaſie gezogen wurde und dieſe ihren groſsen realiſtiſchen Aufſchwung nahm. Das Leben und Treiben der Bauern war der alte beliebte Vorwurf des Komiſchen für den mittelalterlichen Städter geweſen. Hie und da hatte ſich ſeine Kunſt unter den neuen Ideen zu einer gerechteren Würdigung des Bauernthums aufgeſchwungen und es ohne häſsliche Verzerrung belaſſen — wofür z. B. Pankraz Labenwolf's Gänſemännchen in Nürnberg zeugen mag — aber im Allgemeinen war der alte Antagonismns zwiſchen Bürger und Bauer doch in ſo weit geblieben, daſs dieſer für jenen zum Stichblatt des Spottes dienen muſste und nur ausnahmsweiſe ohne eine Miſchung von groteskem Humor betrachtet wurde. Eine Scene bäueriſchen Treibens und Lachen über die bäueriſchen Sitten, über die Derbheit, Unanſtändigkeit, Beſchränktheit, dumme Pfiffigkeit, Völlerei, Händel- und Rauffucht der Bauern war Eins.

An anderer Stelle wird die ſüdniederländiſche Kunſt, werden die Brueghels, Rubens, der Meiſter des groſsartig wildeſten Bauern-Bacchanals, die Teniers und Adriaen Brouwer behandelt. Belgien war ariſtokratiſcher als Holland. Dieſem

waren die Rembrandt van Rijn und Adriaen van Oſtade mit ihren neuen Auffaſſungen eigenthümlich.

Der Müllersſohn Rembrandt van Rijn gehört zu den Auserwählten, welche die tiefſten Bewegungen ihrer Zeit zum vollen Ausdruck zu bringen wiſſen. Er hat Licht in's Dunkle getragen. Er zählt zu den tiefſten Denkern und Sinnern der ihm voraufgegangenen Zeit und ſeiner Gegenwart, und ward damit auch ein Führer für kommende Geſchlechter, wie er die Armuth und Niedrigkeit, ſie in

Die Puppe. Nach einer Radirung.

all' ihrer äuſseren Miſsfälligkeit belaſſend, geiſtig zu verklären wuſste. Der Herr in Knechtsgeſtalt und das: Selig ſind, die da geiſtig arm ſind; ſelig ſind die da Leid tragen; ſelig ſind, die da hungert und dürſtet — dieſe alte Auffaſſung, immer und nothwendig wieder erſtehend in der ſich der Leiden der Brüder erbarmenden Menſchheit — Alles, was darum webte und in der Reformationszeit ſo manche wirre und aberwitzige Auslegung gefunden, ſo manche wüſte Ausbrüche zur Folge gehabt hatte, fand in Rembrandt ſeinen eigenthümlichſten Darſteller. Es war eine unergründliche, elegiſche Tiefe in dieſem Menſchen, in ſeinen erhabenen Stunden ein Gefühl für Elend und Jammer, wie es nur die wahrſten, gröſsten Vertreter der chriſtlichen Liebe beſeelt hat. Man ſehe ſeinen Chriſtus in Emmaus, ſein Hundertguldenblatt; man kennt dann Verklärung der Niedrigkeit. Allein ſtand er natürlich nicht in dieſem Geiſt. Dieſer iſt der

mancher Secten und Brüderſchaften ſeiner Zeit, der des Johann Arnd und Jacob Böhme und des neben Rembrandt in den Niederlanden grübelnden Angelus Sileſius, der Geiſt der Träumer und Schwärmer des neuen Reiches Gottes in der engliſchen Revolution.

Was Rembrandt, hoch ſich über ſeine Vorgänger einer verwandten Richtung erhebend, allgemein menſchlich in dem demokratiſch-religiöſen, tiefſinnigen Geiſt ſeiner Zeit zum Ausdruck brachte, das that Adriaen van Oſtade in ſeiner Art für einen beſonderen Stand. Er ſchuf die Idylle des Bauernlebens. Was der Idealismus in ſeinen arkadiſchen Phantaſien verſuchte, das vollbrachte der Haarlemer Weberſohn im Realismus. Neben den Bambocciaden und den derberen, mehr vom älteren Humor beeinflufsten Bauernbildern der Brabanter kommt durch ihn eine neue Auffaſſung des Lebens der unteren Stände auf. Gleich Rembrandt verſteht er über das Geiſtig- und Leiblich-Arme, Beſchränkte, Naiv-Stupide eine Art Verklärung zu werfen. Er behandelt es nicht mit grotesker Satire oder einer Laune, die ſich über das Rohe, Brutale, ſelber brutal, amüſirt, ſondern zeigt es im Licht eines, gebrauchen wir für damals ſchon das Wort, ſentimentalen Humors. Das Lächeln über die »heilige Einfalt und Dummheit« herrſcht bei ihm vor gegen die Lache über rohe Flegelhaftigkeit, welche die meiſten Bauernmaler zu ſchildern liebten. Adriaen ward der grofse Bukoliker des damaligen jungen Hollands. Bald nach ihm erweiterten Andere, das Thierbild hereinziehend, das bäuerliche Genre ausdehnend, dieſen Lebenskreis. Der unterſte Stand ward damit künſtleriſch den oberen gleichſtellt. Auch in dieſer Beziehung war jede ariſtokratiſche Ausſchlieſslichkeit aufgehoben. Es war ein gewaltiger Schritt vorwärts in der Entwickelung der Humanität. (Man denke an die Entwickelung, welche dieſe geiſtige Strömung in Spanien hatte, an den drolligen Humor des Picariſchen Stils und an Murillo's Behandlung und Verklärung des Armen.)

Adriaen van Oſtade hat bis auf die neueſten Zeiten für einen Deutſchen gegolten. Lübeck war ſtolz auf ihn. Dr. A. van der Willigen hat ihn uns genommen und nachgewieſen, daſs er ein geborener Niederländer iſt.

Die alten Berichterſtatter meldeten, Adriaen und Iſaak van Oſtade ſeien zu Lübeck geboren. Wie ſie nach Holland gekommen, wuſste man nicht. Aber ſie konnten ſo gut wie Knuffer, Sandrart, Lingelbach, Netſcher, Pauditz, Wulfhagen, der Lübecker Kneller u. A. als Kinder oder Kunſtjünger dahin gekommen ſein. Man hat früher angenommen, (Siehe Adriaen van Oſtade. Sein Leben und ſeine Kunſt. Von Dr. Theodor Gaedertz. Lübeck, Von Rohdenſche Buchhandlung, 1869) die nach Lübeck gezogene Familie Oſtade's ſtamme aus dem Lüneburgiſchen und heiſse nach dem etwa zwei Meilen von Uelzen liegenden Dorf Oſtede, jetzt Oſtedt. Adriaen ſei in Lübeck geboren und habe wahrſcheinlich bei dem Vater des Johann Zacharias und Gottfried Kniller (Kneller), der Portraitmaler und nebenher Werkmeiſter an St. Catharinen zu Lübeck war, gelernt. Er ſei wahrſcheinlich erſt in vorgerückteren Jahren nach Holland und zwar nach Haarlem zu Frans Hals gegangen. Denn eine Sammlung allegoriſcher Handzeichnungen, die dem Adriaen zugeſchrieben wurden [und ſich im Beſitz des Herrn Gaedertz befinden], wurde noch in Lübeck von ihm gefertigt erachtet. Ob der Bruder

Iſaak gleich mitgegangen oder erſt ſpäter nachgefolgt ſei, muſste man dahingeſtellt laſſen. Houbraken's Bericht lautet: »Adriaen und Iſaak van Oſtade waren, wenn ich recht weifs, Lübecker von Geburt, aber haben den gröfsten Theil ihres Lebens in Haarlem gewohnt. (Man ſieht, Houbraken hegte immer einen gewiſſen Zweifel: zoo ik't wel heb, ſagt er.) Adriaen iſt geboren im Jahr 1610 und geſtorben 1685. Adriaen Brouwer und er waren zu gleicher Zeit Lehrlinge von Frans Hals und Iſaak ein Lehrling von ſeinem Bruder, doch ſtarb er, ehe er die Höhe des Kunſtberges erklommen hatte, wo ſein Bruder die Lorbeeren für ſeinen Eifer und ſeine Mühe pflückte. Dieſer machte im Jahre 1662 alle ſeine Kunſtwerke und ſeinen Hausrath, den er hatte, zu Geld und kam damit von Haarlem nach Amſterdam, in der Abſicht, damit (aus Furcht vor den Gewaltthaten der Franzoſen) nach Lübeck zu flüchten; doch der kunſtliebende Konſtantin Sennepart wuſste ihn ſo gut zu bereden, daſs er bei ihm im Hauſe blieb, wo er die künſtlichen colorirten Zeichnungen, die der Herr Jonas Witzen hernach nebſt einigen Zeichnungen von Battem kaufte, für 1300 Gulden gemacht hat . . .« Durch Mangel an mehr Berichten ſei dieſe Lebensbeſchreibung ſo dürftig ausgefallen, ſetzt Houbraken entſchuldigend hinzu. Daſs im Jahre 1662 keine Furcht vor den Franzoſen den Maler zum Auswandern veranlaſſen konnte, wurde früh bemerkt. Man hat das als Schreibfehler angeſehen und dafür 1672, die Zeit des groſsen Einfalls Ludwig's XIV in Holland, geſchrieben. Im Uebrigen fand man keinen Anlaſs, die älteren Angaben zu bezweifeln. Weyerman ſchreibt Houbraken ab, ſagt aber, daſs er das Todesjahr Adriaen's nicht wiſſe. Man nahm allgemein an, er ſei in Amſterdam geblieben und dort geſtorben. Nun hat der hochverdiente Forſcher der Haarlem'ſchen Kunſtgeſchichte, Dr. A. van der Willigen, auch nach den Oſtade's die Archive unterſucht. Folgendes hat ſich daraus ergeben (Les artiſtes de Harlem. Harlem, F. Bohn; La Haye, Mart. Nijhoff, 1870): Die beiden Brüder ſind in Haarlem geboren und Adriaen iſt nicht in Amſterdam, ſondern in Haarlem geſtorben. Van der Willigen's Unterſuchung iſt ſo intereſſant und characteriſtiſch für die Art der neuen kunſtgeſchichtlichen Forſchungen und ihre Ergebniſſe, daſs wir ausführlicher über ſie berichten wollen. Auf alten Portrait-Zeichnungen der Brüder, ſo wie in den Noten der St. Lucas Gilde von Haarlem hatte er die Angabe gefunden, daſs die Oſtade's zu Haarlem geboren ſeien, Adriaen geboren 1610, geſtorben 1685, Iſaak geboren 1621, geſtorben 1657. In den Taufregiſtern von Haarlem jedoch war nichts, nicht einmal der Name van Oſtade zu finden. Da fiel dem Forſcher auf, daſs in van der Vinne's Liſte geſchrieben ſtand: Adriaen Jansz. van Oſtade (d. h. Jan's Sohn). Unter Jan nachſuchend — die Familien-Namen begannen damals erſt ſich feſtzuſetzen — fand Herr van der Willigen nun, daſs dem Jan Hendric van Eyndhoven und ſeiner Frau Janneke Hendrikſen auſser drei anderen Kindern ein Adriaen, getauft den 10. December 1610, Jan, Lijsbeth und Iſaak, getauft den 2. Juni 1621, geboren ſeien. Danach fand er ein Document, in welchem Jan Oſtade ſeinen Geſchwiſtern Lijsbeth, Iſaak und Adriaen Oſtade Hab und Gut als Beſitzthum zuſpricht. Der Vater heifst Jan, Heinrich's Sohn, von Eyndhoven; dicht bei dieſer Stadt, zehn Minuten von Aſten, liegt ein Dorf Oſtade. Die Frau ſtammte aus Woenſel, auch in der Nähe von Eyndhoven. In der ganzen Gegend blühte die

Weberei; in Nordniederland war Haarlem dafür die berühmteſte Fabrikſtadt. Wahrſcheinlich war Jan im Dorf Oſtade geboren. Er ging, wie ſo viele Proteſtanten und Mennoniten, nach Holland und liefs ſich in Haarlem als Weber nieder, wo ein Sohn und noch ſein Enkel daſſelbe Geſchäft fortſetzten. 1605 hat er ſich mit Janneke Hendrikſen aus Woenſel verheirathet. Daſs er in guten Verhältniſſen lebte, beweiſt, daſs die älteſte Tochter mit dem Stadtſecretär von Haarlem ſich verheirathete.

Adriaen wurde kein Weber ſondern Maler, und zwar ward er Lehrling bei Frans Hals. 1636 wurde er Mitglied der Bürgerwehr; 1638 heirathete er. Der Trauſchein beſagt ausdrücklich, daſs die beiden Eheleute aus Haarlem ſeien. Nach vier Jahren ſtarb dieſe erſte Frau, worauf ſich Adriaen ſpäter wieder verheirathete. Die zweite Frau iſt 1666 geſtorben und mit ſo auſsergewöhnlichen Koſten beerdigt worden, daſs auch daraus Oſtade's Wohlſtand hervorgeht. Im Jahr 1662, in dem Houbraken Adriaen nach Amſterdam flüchten läſst, war der Meiſter Decan der Gilde zu Haarlem. Vom Jahre 1657 und 1670 kann man ſeine Wohnungen in dieſer Stadt nachweiſen. Am 2. Mai 1685 iſt er in der Kirche St. Bavon zu Haarlem beerdigt worden. Sein Kunſtnachlaſs — eigne und fremde Gemälde, Kupferplatten, Radirungen, Zeichnungen — ward Anfang Juli 1685 zu Haarlem verſteigert.

Es iſt nach dieſen Documenten kein Zweifel mehr möglich: Adriaen und Iſaak van Oſtade heiſsen nicht nach Oſtedt im Lüneburgiſchen, ſondern nach Oſtade in Nord-Brabant und ſind nicht Lübecker, ſondern Haarlemer von Geburt. Und Adriaen iſt nicht zu Amſterdam, ſondern zu Haarlem geſtorben.

Iſt er 1610 geboren, ſo iſt er etwa 1623 zu Frans Hals in die Lehre gekommen. Dieſer groſse Meiſter iſt anderer Orten characteriſirt. Adriaen hat gründlich bei ihm gelernt, zeichnen wie malen. Gerade dieſe zwanziger Jahre waren die der Entfaltung der groſsen neuen holländiſchen Kunſt.

In Frans Hals' Schule ſtudirte man die Natur. Da wurde das wirkliche Leben erfaſst und muſste es ſeine Vorwürfe herleihen. Das Komiſche und Niedrig-Komiſche war beliebt. Frans Hals war eines der gröſsten maleriſchen Buffo-Talente; dabei in der Kneipe zu Hauſe.

O ihr holländiſchen Kneipen der alten Tage, wo ſeid ihr hingekommen? Wer euch und eure Stammgäſte mit den Trompeter-Wangen und den Bierträger Lippen, denen unmöglich ein Tropfen vorbeirinnt, ſucht, der findet euch nicht! Eure Gemüthlichkeit, euer Leben iſt dahin — vergangen mit dem ſchäumenden Bierkrug! »Slijterijen en Tapperijen« dagegen aller Ecken und Enden, in denen das nach dem Opium zweitwirkſamſte Volksgift geſchluckt wird, das man hier Genever tauft! Menge der Genever-Höhlen, traurige Wahrzeichen, das etwas faul iſt im Volksleben, das zum Himmel ſtinkt! In den fröhlichen groſsen Zeiten Hollands trank das Volk Bier — »Delfs, Antwerps, of dat mannelijck Roſticker bier« preiſt Brederode.

Das zehrte nicht an der Lebenskraft des Volkes, ſelbſt wenn's heiſst:

> Nou wilje drincken ſoo drinckt, læt de Waerdin haer ploegh gaen,
> Gy moet luſtigh ſlempen, ſoo je wilt in de kroegh gae'n —

Wenn der Germane nun einmal ſo geboren iſt, daſs jede Freude ihm groſsen Durſt macht, oder daſs er im Getränke den Spiritus braucht, um ſeinen ſchwerfälligen Geiſt in erfreuende Aufregung zu ſetzen, in die er ſich nicht wie andere Völker hineinſchwätzen kann, dann ſorge auch, wer ſorgen kann und muſs, daſs die Trunkfreude ſo wenig ſchädlich wie möglich wird. Aber wo der Fuſel herrſcht, iſt eitel Duſel. Krieg den Schnapsſpelunken!

Adriaen van Oſtade ward der Meiſter des gemüthlicheren Wirthshauslebens. Adriaen Brouwer, der Meiſter der Wirthshausraufer, ſoll ja bei Frans Hals ſein

Der leere Krug. Nach einer Radirung.

Mitſchüler geweſen ſein. Möglich, daſs dieſer während ſeines Aufenthaltes in Holland bei Frans Hals gemalt hat, wenn er auch kein Haarlemer iſt, wofür ihn die Holländer anſprachen, die nun für ihn die Oſtade's gewonnen haben.

Frans Hals ſelbſt hatte ſeine Jugend in Südniederland zugebracht und vermittelte, wie vorher Carel van Mander gethan hatte, mit der belgiſchen Schule. Adriaen Brouwer iſt, falls er nicht bei Frans Hals gelernt hat, doch durch die Sage richtig placirt. Brueghel, Brouwer, Adriaen van Oſtade geben eine richtige Ueberleitung. Fügen wir hier eine Anekdote aus Frans Hals' Haus- und Kneiplеben ein, in der Adriaen Brouwer übrigens nicht als der gepeinigte arme Eingeſperrte auftritt, den der ſchändliche Meiſter ausnutzt. Frans Hals, erzählt Houbraken, ſei immer in der Schenke und richtig jeden Abend betrunken geweſen. Die älteren Schüler, die ihren Meiſter hoch gehalten hätten, holten ihn, ſich darin

ablöſend, nach Hauſe und brachten ihn in's Bett. Der Meiſter hatte die Gewohnheit, laut ſein Nachtgebet und dabei die Worte zu ſprechen: Lieber Herr, hole mich früh zu dir in deinen hohen Himmel. Darauf hin hätten Adriaen Brouwer und Dirk van Delen, deſſen Lehrlingsſchaft bei Frans Hals jedoch gleichfalls bezweifelt worden iſt, eines Abends vier Löcher durch die Decke von des Meiſters Schlafzimmer über deſſen Bett gebohrt, Stricke hindurch und unter das Bett durchgezogen und als nun der berauſchte Frans, zu Bett gebracht, wieder ſeine Bitte gelallt, mit noch zwei Gefährten langſam das Bett in die Höhe gehoben. Der erſchrockene Hals habe laut gerufen: So haſtig nicht, lieber Herr, ſo haſtig nicht, ſo haſtig nicht! Vorſichtig hätten ſie das Bett nun wieder niedergelaſſen, ohne daſs er den Streich, den man ihm geſpielt, gemerkt habe. Als er ſchlief, zogen ſie die Stricke wieder zurück. Er habe danach nie wieder ſeine Bitte, früh in den Himmel zu kommen, wiederholt. (Er hat dagegen leider ein langes Fegefeuer auf Erden zu beſtehen gehabt.) Erſt nach Jahren aber hätten ſie den Poſſen erzählt.

Wahr oder nicht wahr, das Geſchichtchen iſt characteriſtiſch für das damalige Künſtlertreiben in Haarlem, dem kneipgewaltigen der »Haarlem'ſche drooge harten«, gegen welche in Brederode's Trutz-Trinklied die Amſterdamer beim Trinkwettſtreit ſich ſo vorſichtig gerüſtet haben. Frans Hals mag dabei geweſen ſein, wenn Brederode als Fähndrich das Kunſtſtück machte:

Daer hy soo trots wil an de kan,
Hy vat die met sijn tanden an,
En houter oock sijn handen van,
En slingert's over't hooft.

In ſeinem Atelier ſind ſicher Brederode's »bœrtige und amoureuſe« Lieder geſungen worden.

Adriaen van Oſtade wandte ſich wie Dou und Terborch dem feineren Genrebilde zu. Den Bukoliker des realiſtiſchen Hollands nannten wir ihn. Er wird für das gemüthliche Leben der niederen Stände der groſse Charakterſchilderer, anders noch als Brouwer, als Teniers, anders auch als ſein charakteriſtiſch-rückſichtsloſer, keck-heiterer Meiſter Frans Hals. Ein gefühlvoller Zug geht bei Adriaen van Oſtade durch; das Idylliſch-Heimliche, das Träumeriſch-Halbdunkle zieht ihn an, mehr als das laute Leben, klar und nackt wie der Tag, wie Frans Hals es friſchweg darſtellt, mehr als die bewegte vlämiſche, charakteriſtiſch kecke, durchaus nicht ſentimentale Auffaſſung. Die tollen und rüden Scenen der Bauern-Bacchanale, mit kecker oder gar brutaler Lebenskraft und Luſt geſchildert, ſind bei ihm ſelten. Iſt doch auch keine einzige Begründung für die Behauptung ſpäterer Kunſthiſtoriker aufzuweiſen, daſs er ein dem Trunke ergebener und in niederer Geſellſchaft ſich umhertreibender Künſtler geweſen ſei. Im Gegentheil! Wohl ſteht er noch im Humor der älteren Zeit: er wählt mit groſsem Behagen im Niederen, Häſslichen, Dummen ſeine Stoffe. Aber das Gewaltſam-Rohe iſt nicht ſeine Sache. Wie ſelten z. B. malt er die ſonſt ſo beliebten Bilder von Meſſerkämpfen der Bauern, die übrigens, nebenbei bemerkt, nicht die Gefährlichkeit, wie die Raufereien etwa des niederbayeriſchen Kraftadels haben. Dieſer

ſticht mit der beſtialiſchen Abſicht, zu tödten. Die holländiſchen Schiffer und Bauern fochten — und fechten in den Grenzprovinzen gegen Deutſchland bis auf den heutigen Tag — mit ihren Meſſern, wobei es vor allem, wie beim deutſchen Studenten-Duell, darauf ankommt, dem Gegner groſse Querſchnitte auf den Wangen beizubringen, die ſogar wie Terzen und Quarten angeſagt wurden. (Siehe z. B. darüber die Stelle in den Denkwürdigkeiten des Freiherrn von Trenk oder in van Lennep's hübſchem Romane Ferdinand Huyck.) Es ſind dieſe Kämpfer eben alte Sachſen, d. h. Meſſer-Männer.

Was für Rembrandt's geiſtige und künſtleriſche Bildung gilt, gilt auch guten Theils für den vielleicht nur zwei Jahre jüngeren, mit ihm in Verhältniſſen ziemlich gleichen Adriaen van Oſtade. Es iſt früher darauf hingewieſen, wie Elzheimer, Poelenburg u. ſ. w. einwirkten, das feine Genrebild Mode ward, die Licht- und Schatten-Wirkungen das neue Problem für die jungen holländiſchen Künſtler wurden.

Fein und ſchmelzend konnte Adriaen auch bei Frans Hals malen lernen. Der verſtand ſich gleichfalls darauf. Erzählt doch auch Houbraken, Meiſter Frans habe ſeine Portraits fett und ſanftſchmelzend angelegt und danach ſeine — wie ſoll man ſagen — Pinſelwürfe angebracht, ſagend: nun muſs da noch das Kennzeichen des Meiſters hinein! Neben Frans Hals wirkte damals zu Haarlem Jan Pinas, den man auch für einen Lehrer Rembrandt's anſah. Es gilt hier nur zu wiederholen, daſs man Rembrandt's Einfluſs auf die ihm gleichzeitigen Künſtler nicht zu unmittelbar und dieſe nicht gleich als abhängige Nachahmer faſst. Auch die Anderen ſahen und lernten, was er lernte, mochte er ſich dann über ſie — und zumeiſt für uns — erheben, wie ſich Shakeſpeare oder Rubens über ihre Nebenbuhler auffchwangen.

So malte Adriaen van Oſtade gleich Teniers und Brouwer Bauernbilder — die damalige groſse Dorfgeſchichten-Luſt hatte in der Malerei begonnen, 200 Jahre der Dichtung voraus.

Der Kernpunkt von Adriaen's Auffaſſung iſt ſein Sinn für den inneren Frieden und die Seelenruhe in der unteren, in der Beſchränkung noch zufriedenen, ſelbſt in der Dumpfheit glücklichen Sphäre. Niemand ruht und genieſst das Einfachſte ſo abſolut, wie der ſchwer arbeitende, noch durch keine Zweifel zerſetzte Ungebildete. Es iſt ein Paradieſeszuſtand, freilich der niederſten Art, deſſen Einheit und Gleichgewicht und Frieden jedoch der Unruhige, Ehrgeizige, ſeeliſch ſich Zerplagende höherer Bildungsſtufen oft beneidet, oft mit geiſtig-kindlichem, naivem Reiz umgeben ſieht, oft freilich auch als thieriſch, dumpf und bornirt verachtet. Mit dem Humor, wie gegen das Kind, ſchaut nun der idylliſche Geiſt auf dieſe niederen Zuſtände. Er ſieht neben und unter dem Groben, Schmutzigen und Rohen, auch Thieriſchen, das Natürliche, Geſunde, Wahrhaftige; er ſieht Seelen-Einfalt und Reinheit. Er vergiſst darüber das Fehlende. Die niedere Natur ſteht ihm gegen die verſchrobene, lügneriſche, geiſtig und äuſserlich trügeriſche Unnatur der Uebercultur. Je nach der Gemüthsanlage wird die Betrachtung ſolcher Zuſtände ſentimental-ſinnig, elegiſch, pathetiſch, heiter-humoriſtiſch oder derb-launig ausfallen. Rembrandt, Milton, denn auch das verlorene Paradies gehört in den Kreis dieſer Empfindungen und der Sehnſucht nach der

einfachen Natur, Oſtade, Teniers, Brouwer mögen an den Umfang dieſer Gefühle erinnern.

Adriaen van Oſtade wurde der holländiſche bäuerliche Theokrit. Wenige haben ihm ſo gut nachempfunden, wie der junge Gœthe, der im väterlichen Hauſe von Kindheit an Künſtler ſah, die ſich Rembrandt, Sachtleven und andere Niederländer zu Muſtern genommen hatten, der nach dem Beſuch der Dresdener Galerie bei ſeinem Schuſter ſpeciell unſern Oſtade wiederfand — »Stellung der Gegenſtände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magiſche Haltung, alles was man in jenen Bildern bewundert« und der im Werther auch vor dem Rotznäschen keine Scheu hatte.

Leben der Natur! Freude am Natürlichen! Dieſe Poeſie der Wirklichkeit klingt damals eben in allen echt niederländiſchen Malern wieder und entzückt und iſt ewig, wie jede wahre Poeſie!

In den äuſseren Formen zu idealiſiren, fiel Adriaen van Oſtade ſo wenig ein, wie Frans Hals oder Rembrandt. Im Gegentheil. Für ſeine Bauern folgt er dem alten humoriſtiſchen Geſchmack, daſs er die Formen lieber noch karrikirend in's Niedere drückt. Er taucht freilich ſein Bild in ein idealiſirendes, ſanfteres, humoriſtiſch-mildes Gefühl und malt es in der entſprechenden Weiſe, aber die Figuren ſind nicht reizend; da wird nicht das Pathetiſche bedeutenderer Leidenſchaft oder des Schmerzes, nichts Heldenhaftes, Tragiſches, Dämoniſches u. ſ. w. im Stil neuerer Zeit und jetziger Tendenz-Vertreter geſucht. Dieſer Humoriſt läſst das Gemeine gemein, ja ſucht es, und fürchtet ſich nicht vor dem Rohen, das er lachend beherrſcht. (Man denke für Adriaen van Oſtade wieder an Boz Dickens' Humor und das Hell-Dunkel der Gefühle, mit dem auch dieſer das Niedere und in Wirklichkeit Zerlumpte und Schmutzige zu verklären wuſste.)

Der Menſchenſchlag, den Adriaen van Oſtade am liebſten ſchildert, iſt kurzſtumpig, dicknäſig, dickbackig, durchgehends dumpfblickend, abſorbirt in ſeinem Treiben in Hütte und Schenke, in der Haltung und mit dem Ausdruck, wie ſie ermüdende, geiſtloſe Arbeit für die nordiſchen Völkerſchläge leider in ganz beſonderer Weiſe mit ſich zu bringen ſcheint. Kurz geſagt, ſind die Proportionen für Bauern in Albrecht Dürer's Proportionslehre maſsgebend. (Daſs man Dürer's Schriften kannte und ſeine Aeſthetik des Realismus, dafür zeugt Rembrandt's Bücherkatalog.)

Das Dumme, Gutmüthig-Stupide, das Dumpfe, Gottergebene der Niedrigkeit ward Adriaen's Force. Der geniale Künſtler beherrſchte natürlich auch die anderen naheliegenden Gebiete ſeines Kreiſes, doch in dieſen waren Teniers und Brouwer ihm gleich oder überlegen.

Friedliche, ruhigere Scenen ſind ihm die liebſten. Seltener tanzen, tollen und raufen ſeine Bauern und Tagwerker. Das ſitzt, iſst, trinkt, raucht, zecht, ſpielt. Das lehnt in der Thür, plaudert vor dem Hauſe und in der Schenke. Auch Adriaen ſucht das Volk noch nicht »bei der Arbeit.« Das Betonen der Arbeit ſelbſt, für den Bauernſtand Bilder, die uns den Landmann bei Pflug und Egge, Senſe, Spaten und Hacke zeigen, etwa das Grasmähen frühmorgens im Thau, das Garbenbinden in heiſser Mittagsglut, das Pflügen am naſskalten Herbſttage oder das müde Abbrechen der Arbeit, wenn die Abendglocke über das

Feld hallt — das ſind erſt Vorwürfe einer ſpäteren Zeit, welche über den Bibelſpruch: Im Schweiſse Deines Angeſichts ſollſt Du Dein Brod eſſen — in früher ungewöhnlicher Weiſe zu philoſophiren angefangen hat. Idylliſch erſchien die Muſse, das Ausruhn mit ſeinen Freuden. Zunächſt an ſolche Muſsezuſtände reihte ſich — die älteſten Zeiten gaben dafür die Vorbilder — das Hirten-Nichtsthun und die behaglichere Hirten-Arbeit. Die holländiſchen Realiſten malten

Die Spinnerin. Nach einer Radirung.

denn auch dieſe Art Viehweide-, Melk- und dergleichen Idyllen. Adriaen war kein Thiermaler und befaſste ſich mit dieſem Genre nicht; ſein ihm eigenthümliches genügte ihm vollkommen. Sein Bruder ſchuf ſich hingegen durch die Verwendung des Thierbildes ein beſonderes Genre, indem er das Fuhrmanns- und Reisenden-Getriebe vor dem Wirthshauſe gerne zum Vorwurf wählte.

Auch Adriaen hat eine Reihe von Bildern, in denen er Schulter an Schulter mit den älteren Humoriſten erſcheint, für welche das Geiſtig- und Körperlich-Häſsliche, Rüpelhafte noch mit dem Lächerlichen zuſammenfällt. Man hat dafür beſondere Geſchichtchen von Brouwers Einwirkung erzählt. Die einſamen, ſtupiden Saufgurgeln fehlen ſo wenig, wie Völlereien der Tabagie und der Kirchweih-Quackſalber; Dorfſchulen, Muſikanten und dergleichen kommen hinzu. Es geht dann nach Umſtänden ſo natürlich her, wie etwa bei Goethe im Jahrmarktsfeſt zu Plundersweiler und in Hans-Wurſt's Hochzeit. Für Oſtade's ſchlimmſte derartige

Bilder tröſte man ſich mit dem kaiſerlichen Spruch über die in bekannter Weiſe gewonnenen Goldſtücke: Sie riechen nicht.

Mehrfach kommen auch vor: Bäcker, die ihr friſches Brod mit dem Horn austuten — wie man bei uns in Landſtädten und Dörfern tutet, wenn das Vieh ausgetrieben wird und wenn es zum Stall kehrt — Advocaten in der Schreibſtube, Maler-Ateliers. Solche Bäcker, die zur Halbthür hinaus blaſen und die ſonſtigen Halbthür-Bilder und dahingehörigen Vorwürfe entſprechen den Fenſterbildern ſeines Genoſſen Dou. Dieſe Licht- und Schatten-Virtuoſen ergriffen freudig die reizenden Themata, die das Leben überall zeigte, wo der Lichteffect von vornherein gegeben war durch die voll beleuchtete Figur in Thür und Fenſter, die ſich gegen den dämmrigen Hintergrund von Flur oder Zimmer ſo trefflich abhob.

»Magiſche Haltung« heiſst es bei Goethe, für Adriaen. Ja wohl magiſch, durch die Kunſt, mit welcher er grade das magiſche Dämmern zu malen verſtand. Er iſt eben der Zeitgenoſſe Rembrandts, der mit dieſem und nach dieſem die Licht- und Schattenwirkungen mit fein empfindendem Auge erfaſst und nachfühlt und durch das Dämpfen des Lichts, das Halbdunkel und fein Verdämmern in maleriſcher Poeſie uns wunderſam zu ſtimmen weiſs.

Gerne malt er deshalb Interieurs von Bauernhütten, die den Uebergang von Wohnung und Stall zeigen. Ein regelrechtes viereckiges Zimmer iſt für ſeine Effecte nicht ſo maleriſch, wie dies unordentliche Geſchiebe von Halbwand, Dachſparrenwerk, Balkendecke u. ſ. w. Die Beleuchtung iſt grade hinreichend, die armſeligen Geräthſchaften und das Gerümpel, das für die Armuth, die hier hauſt, genügt, zu erkennen. In all' den dämmrigen und dunklen Ecken und Räumen kann der Maler ſeiner Virtuoſität Genüge thun. Aber Adriaen wäre ein einſeitiger Virtuos, kein groſser Maler, wenn nun nicht Alles im Bilde ſtimmte. So entſpricht denn das plumpe, häſsliche Geſchlecht mit ſeinem geiſtigen Licht und Halbdunkel dem Raume. Es iſt ein geiſtiger Friede, ein Licht der Liebe da, das durch die Tiefen dieſer Herzen leuchtet und dämmert. Der Maler weiſs, gleich Rembrandt, das Gewöhnlichſte, Häſslichſte zu verklären. Auch in der Pfütze kann man ja den Himmel in ſeiner Unergründlichkeit ſich ſpiegeln ſehen. Eine arme häſsliche Familie bei ihrem Abendeſſen wird unter ſeiner Hand eine rührende Darſtellung der Bitte: Gieb uns unſer täglich Brod.

Der Beſchauer kann am leichteſten nachſpüren, wie Oſtade ſeine merkwürdigen Wirkungen, im Häſslichen ergreifend und erhebend zu ſein, zu Wege bringt, wenn er ſeine Bilder betrachtet, wo Mutter und Kind dargeſtellt ſind. Beide vielleicht häſslich, ſchmutzig, vernachläſſigt, mit dem Stempel der geiſtigen Beſchränktheit, ja auch Adriaen begegnet es zuweilen, daſs er Kinder malt, die wie verbuttete Zwerge ausſehen, anſtatt das ihre Geſichter die richtigen Kinderproportionen zeigen — aber wie Arm und Reich keinen Unterſchied in mütterlicher und kindlicher Liebe macht und die Bettlerin reicher an Liebe zu ihrem Kinde ſein kann, als die Königin, ſo zeigt nun Adriaen Mutter und Kind in dieſer ſich ganz genügenden nichts weiter bedürfendenLiebe zu einander. Die Mutter ſchaut auf ihr häſsliches Kind ſo glücklich zufrieden, wie in einen goldenen Krug, mit dem Sprichwort zu reden. Die ſubjective Kritik über das Häſsliche,

Dumme, welche dies in's Komiſche zieht, ſchweigt vor den erſten Gefühlen und der heiligen Einfalt. Dieſe Objectivität in der Auffaſſung ſeiner Perſönlichkeiten ſichert ihm ſtets unſere vollſte Theilnahme. Seine Perſonen ſind immer ganz bei der Sache. Davor haben wir Reſpect, wo und wie wir das auch antreffen mögen. Es ſind keine Masken, die wir ſehen.

Bauernfamilie, trinkende Bauern, rauchende Bauern, Bauern in der Schenke Bauern vor der Schenke, ſo heiſst es immer wieder im langen Verzeichniſs ſeiner Bilder. Adriaen beſchränkt ſich übrigens dabei nicht, wie Brouwer, auf die unterſte, dahingehörige Klaſſe. Auch die Vermögenderen, etwa Händler, Müller, Halbſtädter frequentiren ſeine Wirthshäuſer und converſiren in oder vor der Schenke. Lieblingsſcenen ſind ihm Gruppen, die vor dem Hauſe ſitzen, oder die etwa durch einen ruppigen Bierfiedler, der durch's Dorf geigt, vor die Thür gelockt werden; die kleinen Gaſſenferkel von Dorfkindern ſtehen zu Hauf und hören verwundert, ſcheu und trotzig zugleich, dem Fiedler zu.

Für gröſsere Interieurs verwendet Adriaen gerne Doppellicht. Seine tiefen Wirthsſtuben und Ateliers pflegen erleuchtet zu werden durch Fenſter, ſeitwärts im Vordergrund, und ein Fenſter im Hintergrund. Dadurch gebietet er über die ganze Tiefe des Raumes, der genugſam erhellt iſt, um überall lebensvolle Fülle zu zeigen; das Licht iſt meiſtens gedämpft durch die kleinen Scheiben oder durch Weinranken, welche die Fenſter halb verhängen, wodurch die magiſche Wirkung ſich um ſo natürlicher ergiebt.

Oſtade's heiterem, offenen Sinn entſpricht die reichere Farbenſcala, welche er feſthält; ſeiner geiſtigen Harmonie die ſeines Colorits. Nie hat er eine Force darein geſetzt, auf eine einzige Farbenreihe ſeine Bilder durchzuführen und wo möglich alle leuchtenderen Farben auszuſchlieſsen, wie dies bis zur Manier bei manchen ſeiner Genoſſen Mode ward, welche in ſolcher Fugirung ihre Virtuoſität zeigten, aber auch häufig genug ſich um die Wahrheit nicht kümmerten, obwohl man ſie gedankenlos wegen ihres Realismus zu preiſen pflegt. Adriaen blieb darin den Jugendlehren getreu, welche er in einer Schule empfing, die aus Flandern ſtammte, wo man farbenfreudiger blieb.

Er hat echte Idyllen-Stimmung und Behandlung, ſomit Gleichmäſsig-Flieſsendes, nichts Grelles, Hartes, im ſcharfen Contraſte dramatiſch ſich Stoſsendes und Hervortretendes. Seine Farben ſind ſatt, ſaftig, ſchmelzend, das Ganze iſt zart gemalt — im Gegenſatz zu Brouwers keck genialerem Hinwerfen der Farben —; das unendliche Feingefühl für das Abnehmen der Farbentöne hoben wir ſchon hervor. An dem goldig überdämmerten Braun der Interieurs und dem Smaragdgrün der Exterieurs erkennt man ihn leicht. Der grüne Dämmerſchein des Laubes am Fenſter und vor der Thür iſt ein Lieblingsvorwurf für ſeinen Pinſel. Bezeichnender Weiſe ſieht man in einer Radirung ſeines Ateliers eine Weinranke liegen. Die Harmonie der Farben in ſeinen beſten Bildern erquickt das Auge, ehe man das Einzelne unterſcheidet. Er iſt als Coloriſt voll Nobleſſe und Idealismus, voll von bezauberndem Wohllaut. Auch die guten holländiſchen Dichter haben hohen Wohllaut, ſelbſt in »boertigen« Liedern; für manche deutſche Kritiker ſei dies bemerkt.

Ob Adriaen von Oſtade Innenbilder oder Aufsenbilder, ob er einzelne, ob

viele Perſonen, ob er Stilleben, Architektur oder Landſchaft vorführt, in Allem iſt er durchaus frei und in ſeiner Art vollendet. Abſicht und Mühe merkt man bei ihm nicht. Alles iſt, als müſſe es grade ſo ſein und ſpiegle unmittelbar das Leben. Alles iſt voll Leben und Geiſt. Er iſt eben ein groſser Künſtler. Idee und Erſcheinung ſind bei ihm Eins.

A. van Oſtade in ſeiner Werkſtatt. Dresdener Galerie.

Daſs er ſeinen Stil in Formen und Farben zuweilen der Natur ſubſtituirt, daſs wir, ein Bild von ihm gewahrend, nicht immer ſagen: das iſt Natur! ſondern: das ſind Adriaen van Oſtade's Menſchen, das iſt ſein grüner Baumſchlag in der Landſchaft, das verſteht ſich. Es gilt von ihm, was Goethe von den holländiſchen Meiſtern ſagt: Sie ſahen die Natur mit ihren Augen und lehren die Natur mit ihren Augen zu ſehen.

Die Menge ähnlicher Bilder ſind auch bei ihm aus der Luſt der Liebhaber zu erklären, grade ſeine Forceſcenen zu beſitzen.

Seiner ganzen Richtung entſprach es, daſs er mehr den Stand als das Individuum zum Vorwurf für ſeine Art bukoliſcher Feinmalerei wählte. Er hatte

nicht einmal beſondere Neigung zum Portrait, wie unvergleichlich er auch als humoriſtiſcher Charakteriſtiker iſt. (Sogar das berühmte Familien-Portraitbild im Louvre iſt als ſein Werk angezweifelt.)

Auch als Radirer war er ausgezeichnet, immer in ſeinem bekannten Genre. Fünfzig und einige Radirungen — einige bezweifelt — liegen uns vor, charakteriſtiſch prächtig, geiſtvoll oder in ihrer Art poetiſch. Um aus ihnen eine ungewöhnlichere Scene heraus zu greifen, wie iſt das Schweineſchlachten bei Licht ſo unvergänglich wahr in dem ganzen Bauernintereſſe dargeſtellt! Lieber Leſer! Biſt du nie in der heiligen, noch dunklen Frühe der Sonntagsmorgen um die Weihnachtszeit vom Schreien der geſchlachteten Schweine in deiner Nachbarſchaft aufgeweckt und haſt deine kindlichen bitteren Thränen geweint, weil du keine Nerven und Gefühle hatteſt, wie die Bauernkinder auf dem Bild, und weil du nie ohne Schauer daran denken kannſt, daſs Thiere geſchlachtet werden?

Adriaen van Oſtade bildet mit Teniers und Brouwer das groſse Trio der maleriſchen Dorfgeſchichtler jener Tage. Sie ſchritten unſerer Zeit darin voran. Louis XIV. mochte ſich mit Fug und Recht nicht bloſs aus äſthetiſchen Empfindungen von ihren Bildern abwenden. Er konnte darin die Feinde ſeiner Auffaſſung des ſocialen Menſchenweſens ſpüren.

Adriaen van Oſtade lebte angeſehen und im Wohlſtand, thätig bis gegen ſein Lebensende. Er ſtarb zu Haarlem im Jahre 1685.

Dr. Gaedertz giebt in ſeinem angeführten Werke, unter Waagen's Reviſion, die Aufzählung aller Werke des Meiſters (mit ihren Beſitzern).

Er zählt unter der Ueberſchrift Interieurs 218, Exterieurs 66, Einzelfiguren, Porträts 80, im Ganzen 364 Bilder auf.

Zu Amſterdam im Trippenhuis: Des Künſtlers Werkſtatt (ähnlich wie das Dresdener Bild, doch mit anderem Hintergrund. Adriaen hat denſelben Vorwurf radirt. Selten iſt die Radirung mit der Tonne.) Die ausruhenden Reiſenden (ſchön). Der Quackſalber. Der Bäcker (im Oberkörper und der Armverkürzung nicht anſprechend). In der Sammlung van der Hoop: Bauerngeſellſchaft (wundervoll; gekauft für 9600 Gulden; geſtochen in der Galerie Choiſeul). Vertrauliche Unterhaltung (? die Geſichter ſind im Stil, aber der Hintergrund?)

Im Haag: Bauern in der Herberge. Der Bierfiedler.

Zu Paris im Louvre: Die Familie Adriaen's van Oſtade (auch bezweifelt). Die Dorfſchule (eines der ſchönſten Werke). Ein Fiſchmarkt. Das Innere einer Bauernhütte. Der Trinker. Der Raucher. Ein Advocat in der Schreibſtube.

Berlin: Der Leyermann. Die Frau unter der Weinlaube. Der Raucher.

Braunſchweig: Verkündigung der Geburt Chriſti. Bauer mit Pfeife und Tabaksdoſe.

Caſſel: Drei Exterieurs mit Bauerngeſellſchaften.

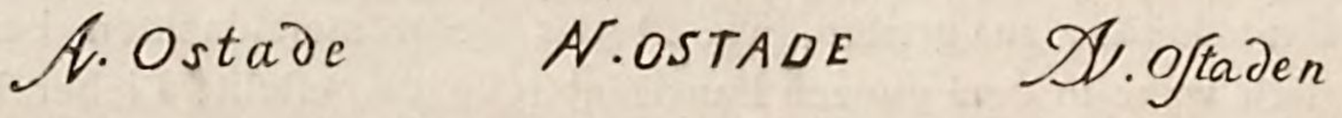
Dresden: Die Dorfſchenke. Des Künſtlers Werkſtatt. Zwei eſſende Bauern vor einer Schenke. Bauerngeſellſchaft in der Schenke. Bauernſchenke mit Kartenſpielern.

München: Das Innere einer Bauernhütte. Raufende Bauern. Vier Bauern-Geſellſchaften. Der Trinker.

Wien, Akademie: Zwei rauchende und trinkende Bauern.

In der Eremitage in St. Petersburg: ſiebzehn Bilder.

Namenszüge:



Schüler Adriaen van Oſtade's waren ſein Bruder Iſaak van Oſtade, Bega, Duſart. Auch van Muſſcher hat bei ihm, Hendrik Martensz Sorgh und Brekelenkamp von ihm gelernt. Brakenburgh, Jan Steen werden ſeine Schüler genannt. Der Einfluſs Adriaens durch ſein eigenthümlich aufgefaſstes neues Genre war natürlich nicht durch die Schule begrenzt, wie denn auch nicht noch beſonders geſagt zu werden braucht, daſs ſeine Werke, als geniale Schöpfungen, unalternd ſind.

Iſaak van Oſtade iſt alſo, wie Dr. A. van der Willigen bewieſen hat, gleichfalls in Haarlem geboren, im Jahr 1621. Das Todesjahr (1657) und der Ort, wo er ſtarb, ſind noch nicht ſicher nachzuweiſen. Der gelehrte Haarlemer Forſcher theilt in ſeinem Werk: Les artistes de Harlem (auch ſchon in der älteren, noch nicht ſo vollſtändigen holländiſchen Ausgabe) einen vor der Gilde verhandelten Zwiſt des jungen Iſaaks mit einem Rotterdamer Kunſthändler mit. Iſaak hatte ſich 1641 verpflichtet, ſechs Bilder und noch ſieben Rundbildchen (rontjes) und zwar unter dieſen fünf, die fünf Sinne darſtellend, alles zuſammen für 27 Gulden (!) zu malen. Im Januar 1643 klagte der Kunſthändler dieſelben ein. Iſaak behauptete, er habe zwei Bilder und zwei Rundbildchen gemalt, die jener geſehen, aber nicht abgeholt habe, weswegen er die Arbeit nicht fortgeſetzt. Seitdem würden ſeine Leiſtungen weit höher bezahlt, und ſo urtheile er ſich frei von der Verpflichtung. Decan und Beiſitzer der Gilde entſchieden, Iſaak habe von den ſechs beſtellten Stücken die vier kleinſten und von den ſieben Rundbildchen die fünf Sinne, zuſammen für 50 Gulden zu malen. Geld und Bilder ſeien zu Oſtern des Jahres abzuliefern.

Iſaak war Adriaen's Schüler. Er folgte dem Bruder in der Wahl des Genre's (die fünf Sinne, die wir auch unter Adriaens Werken finden, ſind genrehaft dargeſtellt zu denken: ein Mann, der ſieht, hört, riecht, ſchmeckt, fühlt), ſchuf ſich dann aber, mit dem Blick auf die Landſchaft, auf die Thiermaler, auf Genremaler, wie Ph. Wouwerman u. ſ. w., ſeine eigene Specialität. Das Dorfleben bleibt, aber es wird gern das Reiſeleben jener Zeit: Fuhrmannstreiben vor dem Wirthshaus; Reiter kommen; Bauernkarren haben Halt gemacht; die Pferde werden während der Raſt gefüttert; die Bauern trinken; der Hausknecht iſt geſchäftig; Kinder ſchauen zu; Müſſige und Bettler lungern umher — kurz jenes Getreibe, das nie vergiſst, wer in ſeiner Jugend auf den Landwegen dergleichen anſah und in allem Reiz von Landſchaft, Dorf, Wirthshaus, Menſchen und Thieren empfand.

Weiter zeichnete ſich Iſaak aus in Winterbildern: Gefrorene Flüſſe und Kanäle mit Pferdeſchlitten, Schlittſchuhläufern u. ſ. w. Alles hinreiſsend durch Stimmung, Geiſt und Kraft. Seine Werke (112 Bilder bei Smith) ſind hoch geſchätzt und hoch im Preiſe. (Im Jahr 1837 kam ein Bild auf 15,672 Gulden; 1838 »das groſse Dorf«, Galerie Demidoff, auf 104,000 Frs.) Iſaak iſt kecker, degagirter als Adriaen, entſprechend ſeinen umfaſſenderen Darſtellungen. Gaedertz ſagt, Waagen citirend: »Dieſer feine Kunſtkenner rühmt beſonders auch von ihm, daſs er ſeinen Bruder Adriaen öfter in der Zeichnung und im Impaſto übertreffe und ſagt zur Unterſcheidung Beider ferner, daſs bei Iſaak der Localton des Fleiſches in der Regel, bei gleicher Klarheit, mehr gegen das Gelbliche, die Schatten gegen das Dunkelbraune ziehen, als bei Adriaen, der beiden röthlichere Töne beimiſcht, ſowie auch die Formen des Erſteren meiſt ſchärfer angegeben und minder verſchmolzen als bei Letzterem ſind.« Es verſteht ſich, daſs nach den verſchiedenen Stimmungen, welche ſie bezweckten — Gemüthsbild und landſchaftliches Genrebild — die Brüder verſchiedenen Stil zeigen muſsten.

Cornelis Pietersz Bega iſt geboren zu Haarlem im Jahre 1620. Sein Vater Pieter Jansz Begijn, der zur Frau Maria, eine illegitime Tochter des berühmten Cornelis Corneliſsen van Haarlem hatte, war Bildhauer. Der wilde, luſtige Sohn überwarf ſich, wie Houbraken erzählt, mit dem Vater und nannte ſich Bega. 1653 reiſte er mit L. van der Vinne in Deutſchland. 1654 wurde er Mitglied der St. Lucas-Gilde in ſeiner Vaterſtadt. Er ſtarb, heiſst es, 1664 an der Peſt, da er durchaus ſeine von dieſer Krankheit befallene, ſterbende Geliebte küſſen wollte und durchſetzte, daſs er wenigſtens durch Vermittelung eines Stockes, den beide, jedes an ſeinem Ende küſsten, Abſchied nahm. War er wild und ausſchweifend, ſo war er nach dieſer Erzählung auch treu, um Peſt und Tod zu trotzen.

Bega iſt ein friſches, ſelbſtändiges Talent. Seine Bilder entſprechen vielfach ſeinem geſchilderten Character: er liebt tolle, derbe Bauernſcenen, mehr nach der Weiſe von Teniers und Brouwer. Im Colorit weiſt er gleichfalls mehr auf Dou und Terborch als auf Adriaen van Oſtade, namentlich in ſeinen Bildern von Gelehrten in der Studirſtube, Alchymiſten u. ſ. w. Sein feiner gelbgrauer Ton iſt meiſterlich.

Der eigentliche gute Epigone Adriaen van Oſtade's aber war Cornelis Duſart, geboren zu Haarlem 1660, geſtorben 1704. (Siehe Dr. A. v. d. Willigen. Derſelbe hat die Nachricht über ihn gefunden, daſs er ſehr roth von Geſicht, wie ein Trunkener, übrigens ein ehrbarer, ernſter Mann geweſen ſei.) 1679 ward er in die Gilde aufgenommen. (Aus dieſem Jahre ein Bild in Dresden. Doch heiſst es im Katalog darüber: »Das Geburtsjahr (?) unſicher«.) Duſart folgt Adriaen van Oſtade in Vorwürfen, Auffaſſung und Colorit. Das freie, ſelbſtändige Leben darin aber fehlt. Er iſt kein Original, ſondern Nachahmer; als ſolcher aber noch trefflich, oft ſehr glücklich und durchgehends ſehr liebenswürdig. Er ſteht etwa zu Oſtade, wie C. Netſcher zu Terborch.

Das Uebergewicht des neuen manierirten und ſteif-akademiſchen Stils drückte ſeit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts auch in Holland mehr und mehr auf die althumoriſtiſch-derbe Auffaſſung des Volkslebens. Es iſt früher ſchon Laireſſe's Urtheil über derartige Bilder citirt worden. Mieris' Bilder lieſs man paſſiren. Die

Bauernmaler wurden ihrer häfslichen Vorwürfe wegen verworfen, alle Maler, welche die Wirklichkeit nicht gebrauchten, fondern mifsbrauchten und fie nie fo auffafsten, »wie fie fein müffe,« ja, welche fich nicht entblödeten, ihre Figuren noch häfslicher zu machen, als das Leben fie zeige. Je mifsgefchaffenere Gefichter Bamboots, Oftade, Brouwer, Molenaer und Andere gemalt hätten, feufzt Laireffe, defto mehr würden diefelben bei den Menfchen geringen Verftandes geachtet. Aber fchlechter Umgang verderbe gute Sitten; man gewöhne fich dann Laffer für Tugend anzufehen und fuche, was man meiden müffe — ein Hieb auf das Leben der Meifter, den die Nachbeter mit aller Phantafie ausbeuteten.

Das deftig gewordene, in feiner Thatkraft und fomit auch in feinem Humor zurückfinkende Holland konnte keine Oftade's und Genoffen mehr erzeugen, wenn man es auch nie äfthetifirend überreden konnte, die alten Lieblinge ganz fallen zu laffen oder gar zu verachten. Man fühlte ihnen immer noch nach. Im Volke lebt auch noch bis auf den heutigen Tag genug vom alten Geifte, wie Familienfcenen und Kirchweihen zeigt. Aber die Maler konnten darin nicht weiter; fie verftanden nicht, dem niederen Volksleben neue Seiten abzugewinnen; ja fie konnten die alten nicht einmal mehr nachahmen. Die Häfslichkeit und Rohheit war leicht nachzuäffen und zu übertreiben, aber die Vergeiftigung durch Gemüthstiefe und Humor oder unbändige Energie blieb aus.

Lange Zeit mufste vergehen, bis eine neue Bauern-Malerei — gebrauchen wir kurz das Wort — entftand, die allerdings nun andere Geftaltungen und Tendenzen zeigte. Es mufsten die literaturgefchichtlichen und focialen Bewegungen kommen, welche wir, um wenige Namen zu nennen, an Rouffeau, den jungen Goethe, an das neue Verftändnifs des Homer, an Joh. Heinrich Vofs, den mecklenburgifchen, die Leibeigenfchaft verfluchenden Tendenz-Bukoliker knüpfen, denen Allen die franzöfifche Revolution folgte. Das Grotesk-Bäurifche hat anderen Auffaffungen bei der Schilderung der unteren Stände Platz gemacht. Was in unferer Zeit Dichter wie Immermann, Jer. Gotthelf, Auerbach, Melchior Meyr, George Sand und Maler wie C. v. Enhuber, Millet, Knaus, Vautier, Defregger, und Andere aus der Dorfgefchichte und dem Bauernbilde gemacht haben, ift bekannt.

XXIX. XXX. XXXI.

PIETER DE HOOCH.
JAN VAN DER MEER VAN DELFT.
ADRIAAN VAN DER WERFF.

Von

Carl Lemcke.

Pieter de Hooch.

Geb. 1628 (?); geſt. nach 1675 (nach 1679?).

Wie die erſten Meiſter des Cabinet-Bildes für die ſpäteren Generationen gleichſam zu einem maleriſchen Nebelſtern wurden, der ſich erſt für die neueſte Forſchung wieder in ſeine einzelnen Sterne — Dirk Hals, Palamedes, P. Codde u. ſ. w. — auflöſt, ſo ging es ähnlich mit den Künſtlern, welche dem Interieur-Bilde zuletzt noch eine neue Seite und neuen maleriſchen Reiz abgewannen. Was man lange für die Arbeit eines Einzelnen auszugeben pflegte, wird ſeit den letzten Decennien wieder genauer unterſchieden und als das Werk mehrerer Meiſter erkannt.

Im erſten Viertel des 17. Jahrhunderts wurde dieſe Art Genre, die Darſtellung des einfachen, bürgerlichen Lebens im Hausgetreibe, für die Kunſt entdeckt. Wie wir ſchon an anderer Stelle ſagten, ruhte das Hauptgewicht anfangs auf dem Charakteriſtiſchen der Perſönlichkeiten und des dargeſtellten Vorganges. Es fand damit noch längere Zeit eine Neigung zum Carricaturhaften ſtatt, durch welches ein gröberer Geſchmack den Darſtellungen des gewöhnlichen Lebens Würze zu verleihen ſuchte. Sobald man die Schwierigkeiten des Interieur-Bildes kunſtvoll überwinden lernte und dabei ſeit der Zeit des jungen Rembrandt und zum Theil durch ihn neue Harmonien und Effecte von Licht und Schatten und Reflexen gewahrte und darzuſtellen vermochte, entwickelte ſich ſchnell jene unübertreffliche Genre-Malerei, welche mit den Namen Gerard Dov, Terborch und A. van Oſtade charakteriſirt iſt. Inhalt und Form waren, um dieſen äſthetiſchen Ausdruck zu gebrauchen, harmoniſch verſchmolzen. Erfindung, Poeſie, Idee, oder wie man nun weiter ſagen will, und techniſche Vollendung fielen zuſammen. Nur die Meiſterſchaft des Pinſels konnte ſolche geſchloſſene, vollkommene Charakteriſtik des Ganzen geben. Nur wer die maleriſche Wiſſenſchaft von Licht und Dunkel, von dem geheimniſsvollen Spiel der Reflexe und den daraus hervorgehenden Wandlungen der Localfarben und von der Harmonie der maleriſchen Töne beſaſs, konnte die geſchilderten einfachen Vorgänge ſo vertiefen und den Zuſchauer unwiderſtehlich in ihre Stimmungen hineinziehen. Aber das Charakteriſtiſche der Perſonen und Handlungen blieb Kern und Ausgangspunkt des Ganzen. Der Maler fixirte darin einen wichtigen intereſſanten Lebensausdruck: die Ruhe, Gemüthlichkeit, Einfalt, Zufriedenheit, naive Beſchränktheit, Wichtigthuerei, Leichtſinnigkeit, Dummheit, Derbheit, Rohheit u. ſ. w. dieſer oder jener Claſſe. Die

Umgebung, Kleid, Möbel, Bierbank, Keſſel und Beſen und was es war, ſpielten dabei ihre ſtummen, aber wichtigen Rollen mit; ja, man lernte durch ſie allein agiren. Hieran knüpfte ſich beim erſten Anblick das Intereſſe des Laien; in dieſem Charakteriſtiſch-Natürlichen wurzelte unverſiechbar ſeine Freude: wie wahr ſitzt die alte Frau da, wie ſteht die Dame im weiſsen Atlaskleide ſo ganz natürlich da, wie iſt der Wildpretthändler und die Köchin aus dem Leben gegriffen, wie ſind die Bauern in ihrer Rüpelhaftigkeit ſo unwiderſtehlich komiſch! Welche techniſche Kunſt dabei in dem Bilde ſteckt, bleibt dem Laien vielleicht ganz verborgen, weil er gar nicht daran denkt, daſs es anders gemalt ſein könne. Nur Einzelnes fällt ihm vielleicht beſonders in die Augen, etwa wie es nur möglich iſt, ſo das Seidenzeug in ſeinem Glanze oder das Blinken eines kupfernen Keſſels und dergleichen zu malen.

Mit dem erſten Schüler-Nachwuchs der groſsen Meiſter änderte ſich dies. Waren die Vor-Meiſter noch im Techniſchen der Luft-Perſpective, des Helldunkels u. ſ. w. zurückgeblieben, ſo gingen geſchickte Nach-Meiſter, falls ſie ſich nicht einfach nachahmend damit begnügten, unter den Leiſtungen ihrer Lehrer zu bleiben und ſo den Anforderungen zweiter und dritter Claſſe gerecht zu ſein, darauf aus, durch techniſche Vorzüge, denen aber in der Erfindung nichts Neues entſprach, ihre Lehrer zu überbieten. Bei Netſcher muſste das Seidenkleid für manche ſonſtige Leere in ſeinen Bildern entſchädigen. Bei F. van Mieris begann in erſter Linie die feine und doch ſaftig tiefe Malweiſe das Intereſſe und die Bewunderung auf ſich zu ziehen.

Wie nun eigenartig ſolchen Darſtellungen neue Seiten abgewinnen? Noch feiner malen? Dies ging nicht, oder man muſste penibel und kleinlich werden, wie ein Pieter van Slingelant, der an einer Halskrauſe ſechs Wochen malte. Techniſch keck zu Werke gehen und die Harmonie in neuer Weiſe ſuchen, indem man den Nachdruck auf Witz, Satire und dergleichen legte und das Kecke keck darſtellte — das that Jan Steen. Andererſeits gab es techniſch noch Effecte, die von den älteren Meiſtern nicht ausgenutzt waren.

Ueber das Helldunkel hatte man längere Zeit die Effecte des hellen Lichtes vernachläſſigt. Sodann bot ſich noch die Perſpective — womit die eigentliche Architekturmalerei neuen Aufſchwung nahm — und Anderes. Auf alles das, was man wiſſenſchaftlich und durch Büchergelehrſamkeit lernen konnte, ward beſonders nach der erſten Hälfte des Jahrhunderts ein Hochmuths-Werth gelegt, und es wurde damit eine Propaganda gemacht, welche ſich vorzüglich gegen den groſsen Meiſter richtete, von dem man ſo Vieles und ſo Schwieriges, nur durch Genialität zu Gewinnendes gelernt hatte.

Rembrandt van Rijn hatte in ſeiner ſog. Nachtwache ein noch nie dageweſenes Effectſtück des Lichts und Helldunkels geliefert: er hatte die »Impreſſion« eines Blicks aus hellem Licht in eine Halle gegeben, aus der eine Menſchenmenge derart hervorkommt, daſs die Vorderſten in das helle Licht treten, während die Nachfolgenden im Dämmerlicht, reſpective noch im Dunkel ſind. Nicht wie ein Auge ſieht, welches ſich an die Dämmerung gewöhnt hat, ſondern wie ein Auge, das plötzlich aus hellem Licht in's Dunkel ſchaut und darin nun nichts deutlich erkennt, ſo hatte er dieſen Vorgang dargeſtellt und damit den flüchtigen Augenblick maleriſch feſtgehalten, aber auch zu dem Irrthum verführt, daſs eine Nachtſcene dargeſtellt ſei. Bei Kerzen- und Fackellicht ſieht man auch nach langem

Gewöhnen des Auges an die Dunkelheit in den dunkleren Räumen nichts; das Licht iſt nicht ſtark genug, den Raum zu durchdringen. Sind wir nur durch ſtarkes Sonnenlicht geblendet, ſo erkennen wir in einem dunkleren, doch demſelben zugänglichen Raume, nach längerem Verweilen darin, genau alle Gegenſtände. Da dies im Bilde natürlich nicht möglich iſt, ſo ſubſtituirt der Betrachter eine künſtliche Beleuchtung und eine Nachtſcene. Genug, daſs ſeitdem die Effecte des hellen Sonnenſcheins und das Verhalten des Auges gegen ſeine Helle ihre beſondere Anwendung fanden.

Morgentoilette. Muſeum van der Hoop in Amſterdam.

Ob Pieter de Hooch und Jan van der Meer bei Rembrandt gelernt haben, ſteht dahin. Daſs ſie von ihm gelernt haben, iſt ſicher, obwohl bei beiden Künſtlern etwas Neues hinzukommt, das ihre beſondere Bedeutung ausmacht. Ob das bei de Hooch zu der Antwerpener Schule in Beziehung ſteht?

Wir wiſſen von Pieter de Hooch (ſo hat er ſich zumeiſt unterzeichnet; auch de Hooge) gar nichts Näheres. Houbraken ſagt nur, daſs er ein ausgezeichneter Maler von Zimmer-Darſtellungen mit Herren und Frauen darin geweſen ſei und einige Zeit bei Nicolaas Berchem zuſammen mit Jacob Uchtervelt gelernt habe. Heutigen Tages ignorirt man, beſonders nach Bürger's Vorgang, dieſe Angabe

der Lehrzeit bei Berchem. Wir ſehen dazu keinen Grund. Steht doch ſein eigenthümliches Roth im Zuſammenhange mit dem bei Berchem beliebten rothen Ton. Bürger's Annahme iſt, daſs Pieter de Hooch mit Nic. Maes und van der Meer Lehrling bei Rembrandt geweſen ſei. Wir ſagen mit Waagen und Vosmaer u. A., daſs wenn de Hooch und van der Meer nicht in Rembrandt's Atelier lernten, ſie doch mindeſtens geiſtig demſelben entſtammen. Schon an anderer Stelle aber haben wir uns dagegen erklärt, einen Meiſter einem Koryphäen gleich zum wirklichen Schüler zu geben, weil wir ihn durch dieſen beſtimmt oder beeinfluſst ſehen. Wer die Technik gründlich gelernt hatte, wie man ſie in Holland nach 1640 bei jedem tüchtigen Meiſter lernte, der konnte ſich bei ſonſtiger Begabung Angeſichts der Bilder anderer Meiſter und bei der Lebhaftigkeit, womit damals in allen Malerwerkſtätten die Principienfragen der Kunſt behandelt wurden, leicht in dem Stile eines Andern zurechtfinden. — Es ſei dabei bemerkt, daſs man auch Uchtervelt jetzt als Schüler von Fr. van Mieris annimmt (de Stuers).

Wann und wo de Hooch geboren iſt, darüber fehlt jede Sicherheit. Campo Weyerman ſchreibt die zwei Zeilen von Houbraken ab und ſetzt hinzu: wo er geboren iſt, können wir nicht ſagen. Pilkington, von dem Immerzeel bemerkt, daſs er nie um ein Geburtsjahr verlegen iſt, giebt als ſolches 1643 an. Dagegen ſpricht ein Bild der R. Peel'ſchen Sammlung mit der Unterſchrift 1653; eins der ſchönſten Bilder hat 1658. Er muſs alſo früher geboren ſein. (Man hat ihn ſogar in älteren Werken als von 1659—1722 angegeben.) Daſs Utrecht ſein Geburtsort ſei, findet ebenſowenig bisher Beſtätigung. In Vlandern, in Antwerpen, in Utrecht lebten de Hooch's, von denen er ſtammen könnte. Kramm weiſt nach Vlandern. Wir hätten Luſt, eine Antwerpener Abſtammung anzunehmen. Kramm ſagt ſpäter: »ſicher iſt es, daſs Pieter der Oheim war von Romein de Hooghe: denn Adriaen Schoonebeek iſt als Zeuge gegen gedachten Romein, der ſein Lehrmeiſter war, erſchienen und hat erklärt, er habe ihn ſagen hören, er habe ſeinem Oheim geholfen, eiligſt in den Himmel zu kommen, indem er ihm Branntwein und Roſoglio gegeben habe, denn er muſste von ihm erben. Dieſe Rede wurde während der Lehrzeit von Schoonebeek zwiſchen 1676 und 1679 gethan.« Wir finden nun allerdings bei Kramm nicht weiter conſtatirt, daſs unſer Meiſter dieſer »Pieter de Hooge, ſein Oheim, von dem er geerbt hat« und ſomit ein Trunkenbold war, welchen ſein Erbe in der, auch bei unſeren Lebensverſicherungen wohl bekannten Weiſe, ſchneller in's Jenſeits ſpedirte. Romein ſelber ſtammte nach Kramm »vielleicht« von dem Haager Graveur Cornelis de Hooghe ab, der ſich für einen natürlichen Sohn Karl's V. hielt und der wegen Conſpiration für Spanien gegen Willem von Oranien und die Staaten 1583 als Staatsverräther enthauptet wurde. Damit wäre ſonſt natürlich auch Pieter's Herkunft angegeben. Uebrigens wurde die Anklage gegen Romein auch durch Parteihaſs beeinfluſst. Daſs unſer Meiſter, der in ſeinen Bildern ſo fein und künſtlich mit dem klarſten Sonnenſchein wirkte, ein im Schnapsduſel zu Grunde gegangener Mann geweſen ſein ſoll, vermögen wir nicht zu glauben.

Aus dieſem Proceſſe, aus dem Alter Romein's als Neffen und der Angabe Schoonebeek's im Zuſammenhang mit den Jahreszahlen, welche ſich, leider nur ſelten, auf Pieter's Bildern finden, hat man angenommen, daſs der Meiſter etwa von 1628 bis gegen 1675 gelebt habe. Ein Bild im Trippenhuis zu Amſterdam, ein junger Mann mit Pinſel und Palette, das als ſein Portrait gilt, hat die Be-

zeichnung Aetatis 19, doch keine weitere Jahreszahl. Iſt Pieter in der jetzt angenommenen Zeit geboren, ſo würde er mit Samuel van Hoogſtraten gleichalterig geweſen ſein, dem Schüler Rembrandt van Rijn's, der dann ſpäter ſeinem Meiſter vorwarf, daſs er ein genialer Naturaliſt ſei, aber leider ſich nicht durch die Wiſſenſchaft ſeiner Kunſt gebildet und vor Fehlern und Schnitzern bewahrt habe. In der Verwendung der Perſpective ſtimmt de Hooch mit Hoogſtraten und deſſen Mitſchüler bei Rembrandt, Fabritius, dem Lehrer von J. v. d. Meer, überein; dieſe Gruppe ſuchte, angeregt durch Rembrandt's Raum-Vertiefung, nach Raum- und Licht-Perſpectiven einen Fortſchritt. (Das ſonderbare, intereſſante Bild im Haag von Hoogſtraten: «Junge Damen in einem Hofe ſpazirend« mit ſeinen ſchweren Schatten wurde von van Gool einem »van der Hoog« zugeſchrieben.) In dieſen jungen Meiſtern lebte das Streben, nicht blos Nachfolger Anderer zu werden, ſondern mit eignen Augen die Natur zu ſehen und zu erfaſſen. Was Hoogſtraten ſo in der Beantwortung der Frage von C. Fabritius ausſprach (ſiehe darüber Vosmaer's Rembrandt), das gilt auch von unſerem Meiſter. Gegen des »Schuhu« (Rembrandt van Rijn) Düſterniſs richtete ſich, wie wir bei Rembrandt geſehen, der Spott der Gegner in der ſpäteren Zeit.

Pieter de Hooch machte das helle Sonnenlicht, wie es ungedämpft, bei wolkenloſem Himmel, in Zimmer, Höfe und Straſsen fällt, zu ſeinem maleriſchen Vorwurf. Licht gegen Helles und Leuchtendes, gegen weiſse Wände, hellen und bunten Eſtrich, rothe Mauern und Dächer fallend, das iſt ſeine Stärke. Wenige haben es gleich ihm mit ſolcher blendenden Macht und Natürlichkeit darzuſtellen verſtanden. Die Vorliebe für die Schatten Rembrandt's wird aufgegeben. Der dämoniſche oder phantaſtiſche Effect, der dramatiſche Kampf des Lichts mit der Finſterniſs weicht dem Effect ſinneberückender Klarheit und Helligkeit. Aber in dieſem, im Einfallen des Sonnenſcheins, in den Reflexen, der lichten Dämmerung, der perſpectiviſchen Erlichtung der Räume liegt nun auch das Schwergewicht. Die Handlung ſinkt bei Pieter de Hooch zurück. Die Perſonen ſtimmen zum Bilde, aber ſie intereſſiren weniger durch ihre Charakteriſtik oder Handlung. Nichts zieht ab vom Haupteffect. Dabei haben wir allerdings zu berückſichtigen, daſs wir factiſch die Individuen in ſolchen Beleuchtungen nicht zuerſt ſtudiren, ſondern daſs das Auge vom Lichte ſo eingenommen iſt, daſs wir, wie P. de Hooch es malt, vor Allem auf den Lichteffekt hin das Ganze umfaſſen. Jan van der Meer hat, wie wir glauben, noch mehr den Eindruck des erſten Blicks zu malen geſucht. Doch iſt noch immer nicht für alle bezüglichen Bilder das Autorrecht des einen oder andern Künſtlers entſchieden.

Dov, Oſtade u. A. haben gern im Hintergrunde ihrer Interieurs noch ein Fenſter angebracht, durch welches ein anderes Licht, das gedämpfte der im Schatten liegenden Hausſeite, fällt. Pieter de Hooch wirkt gern und auſserordentlich kunſtvoll durch mehrere Räume, die, wenn auch alle licht, doch natürlich in ihrer Beleuchtung durch Luftperſpective, ihre Localfarben u. ſ. w. verſchieden ſind, ſodaſs mit Hilfe der dazwiſchenliegenden Wände, der verſchiedenen Töne der Räume und der dazwiſchen fallenden Schatten ein unglaublicher Effect in Bezug auf die Tiefe des Bildes und die Wahrheit der Perſpective entſteht.

Man iſt alſo in einem Zimmer, in das hell die Sonne ſcheint. Der bunte Eſtrich, die Wände reflectiren; lichte Dämmerung auch in den Schatten. Durch die geöffnete Thür ſehen wir in andere oder durch andere Räume. Dov, Oſtade,

Mieris u. ſ. w. liebten es, von der Straſse durch ein Fenſter in das nur vorn hell beleuchtete, hinten dämmrige und verdämmernde Zimmer hineinzuſchauen. Eine eigene Theorie knüpfte ſich daran, wie das Fenſter ſelbſt weichen müſſe, um den Effect richtig hervorzubringen, und welche Kunſtgriffe dazu förderlich ſeien. Natürlich erzielte hierbei der Maler ſtets einen intereſſanten Effect, wie die am Fenſter ſtehenden hell beleuchteten Figuren ſich gegen den neutral verdämmernden Hintergrund abhoben und das Zimmer im Uebergang vom Licht zum Dunkel zurückwich. Pieter de Hooch liebte es — allerdings auch hierfür, wie für jene Scenirung wird Rembrandt van Rijn wohl das Vorbild geweſen ſein; man denke an die intereſſante Radirung »Rembrandt am Fenſter« — aus dem Zimmer durch Fenſter oder Thür auf die Straſse oder Gracht zu ſchauen. Gegen die ſonnig durchglühte Zimmerdämmerung in ihrem lichten Helldunkel ſteht dann die klare Fernſicht und führt mit ihrem perſpectiviſchen Effect weit hinaus.

In den Bildern, deren Scenen in offener Luft vor ſich gehen, weiſs der Künſtler ebenſo zu berücken, indem er das im Hellen flacher Erſcheinende mit der Linear-Perſpective und den Schatten-Contraſten wirken läſst, wobei er durch das Roth, welches er mit Vorliebe ausnutzt, und über das er in Straſsenſcenen durch Mauern und Dächer ſo ergiebig verfügen kann, in Verbindung mit Weiſs, beſonders durch ſeine Virtuoſität, das Roth unter dem Einfluſſe des hellen Sonnenlichts darzuſtellen, den Eindruck des Blendenden und Grellen ſolchen Sonnenſcheins macht. Das kleine Bild füllt unſer Auge; die Farbenzuſammenſtellung reizt, prellt gleichſam unſer Auge, wie die groſse Naturſcene, welche ſie ſchildert.

Pieter de Hooch ward der Collectiv-Name in den Galerien für die ſeiner Weiſe ſich annähernden Werke. Nichtsdeſtoweniger hat man auch vor der genaueren Unterſcheidung keine groſse Anzahl zuſammengebracht. Iſt de Hooch früh geſtorben, oder ſind noch in Privatſammlungen ungekannte, nicht aufgezählte Bilder, oder hat der Maler, wie ſchon Kramm fragt, ein Amt gehabt, daſs er nur ſeine Muſseſtunden oder nur eine Zeit hindurch ſich ganz ſeiner Kunſt widmete?

Smith zählt in ſeinem Kataloge 69 Bilder de Hooch's auf, welche Binnenräume, und 24, welche Höfe, Straſsen u. ſ. w. vorſtellen. Die Themata ſind immer ſehr einfach, um das Intereſſe nicht von der Hauptwirkung abzuziehen: eine oder ein paar Perſonen ſind im Zimmer oder ſitzen vor der Hausthür, im Hof, im Garten; Kartenſpiel, auch Lautenſpiel beſchäftigt ſie; oder eine Frau zieht ein Kind an oder giebt ihm zu eſſen; die Magd kehrt das Zimmer und dergleichen.

Z. B. (nach Waagen in der Ermitage): »Der in dem Hofe ihres Hauſes ſitzenden und mit Nähen beſchäftigten Hausfrau zeigt die vom Markt zurückgekehrte Magd einen Hecht. Ein Thorweg führt nach der anliegenden Gracht. Dieſes Bild iſt nicht nur eines der ſchlagendſten Beiſpiele jenes hellen, alle Gegenſtände umſpielenden Sonnenlichts eines klaren Sommermorgens, es iſt zugleich anſprechender in den Köpfen und zugleich mehr im Einzelnen ausgeführt, als es ſonſt bei dem Meiſter der Fall zu ſein pflegte, wie denn z. B. ein Korb ſich in der Feinheit und Meiſterſchaft der Vollendung dem Gerard Dov nähert. — In einem durch helles Sonnenlicht beleuchteten Zimmer ſingt eine Dame zur Laute; ein Herr begleitet ſie —«

Das Trippenhuis zu Amſterdam hat das Portrait des Künſtlers und ein herrliches Bild: eine Frau, die aus dem Keller kommt, giebt einem Kinde zu trinken;

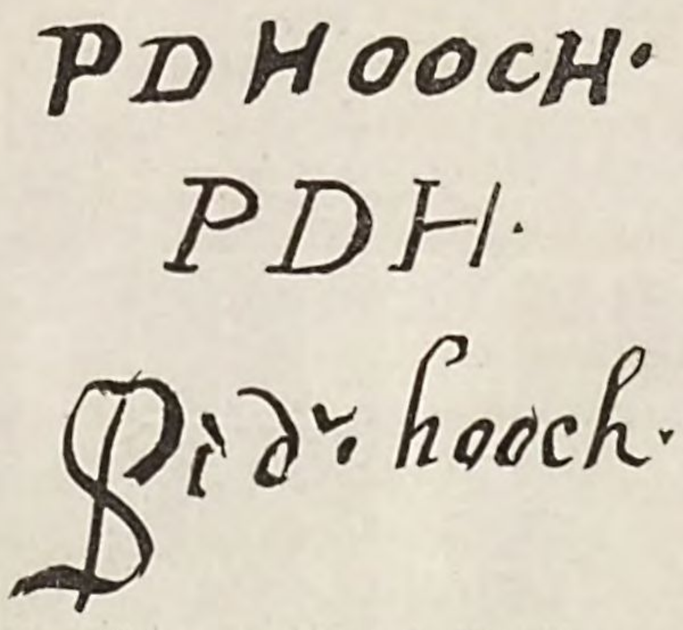
links ſieht man in den Keller, in dem unter dem Fenſter ein Faſs ſteht; rechts ſchaut man durch eine Thür in ein anderes Gemach. (1817 für 4010 Gulden angekauft. Auch von W. Unger radirt.)

Am Gartentiſch. Muſeum van der Hoop in Amſterdam.

Im Muſeum van der Hoop zu Amſterdam finden wir: ein Interieur, in dem ein Herr und eine in Roth gekleidete Dame muſiciren. Der Herr ſteht mit dem Rücken gegen den Zuſchauer, aber man ſieht ſein Geſicht in einem Spiegel. Durch ein geöffnetes Fenſter ſchaut man auf die Straſse. Ein treffliches Bild von 1670 zeigt eine Dame am offenen Fenſter, einen Brief in der Hand, ein Hündchen auf dem Schooſs. Sie ſpricht zu einem, mit einem Briefe kommenden Diener. Durch

die offene Thür ſieht man auf die Treppe über eine Gracht hinüber. Das dritte Bild ſtellt eine Mutter neben der Wiege mit einem Kinde auf dem Schooſse vor; eine Magd kehrt die Flur. Die Sonne ſcheint gegen die Wand und malt darauf zwei Fenſter; durch die offene Thür ſieht man auf die Straſse. Das vierte Bild zeigt eine Frau, die einem kleinen Mädchen das Haar macht; man ſieht durch die offene Thür in ein zweites Zimmer und durch deſſen offene Thür in's Freie auf einen Baum. Das fünfte iſt ein »Buitenhuis«: vor einem rothen, mit weiſsen Pilaſtern gezierten Hauſe ſitzen ein rauchender Herr und eine Dame, welche eine Citrone in einen Becher drückt; an der Thür ſteht eine Frau mit einem Glas Bier in der Hand; ein Mädchen ſcheuert; durch die Thür der Einfriedigung ſieht man auf einen mit Bäumen bepflanzten Weg.

In all' dieſen Bildern dieſelben Licht- und perſpectiviſchen Fineſſen. Keine Frage, daſs Pieter de Hooch nach maleriſcher Technik und Poeſie ſeines Genres ein Meiſter erſten Ranges iſt, und kein Wunder, daſs man lange Zeit ſeinen Namen in Ermangelung eingehender Kenntniſs als Sammelnamen für die ganze Gruppe der ähnliche Effecte darſtellenden Gemälde zu benutzen pflegte.



Signaturen Pieter de Hooch's.

Jan Vermeer (van der Meer) aus Delft.

Geb. zu Delft (?) um 1632; geſt. um 1696 (?).

»Im Haager Muſeum,« ſo beginnt W. Bürger (Thoré) ſeinen bahnbrechenden Aufſatz über Jan van der Meer in der Gazette des beaux arts von 1866, »hemmt eine herrliche und ganz eigenthümliche Landſchaft die Schritte aller Beſucher; Künſtler und raffinirte Kenner der Malerei ſtehen davor lebhaft betroffen. Es iſt eine Stadtanſicht mit einem Quai, einem alten Bogenthor, Gebäuden von ſehr verſchiedenem Stil, Gartenmauern, Bäumen; vorn ein Kanal, ein Stück Land und mehrere Figürchen. Der ſilbergraue Himmel und die Farbe des Waſſers erinnern ein wenig an Philipp Koninck. Der Glanz des Lichtes, die Intenſität der Farbe, das ſolide Impaſto in manchen Partien, der ſo wahre und doch ſo originelle Effect haben auch etwas von Rembrandt.«

Auch wir ſtutzten beim erſten Beſuch des Haager Muſeums genau ſo, wie Bürger es ſchildert, vor dieſem Bilde. Freilich dachten wir weder an Koninck, noch diesmal an Rembrandt. Es war für uns eine ganz neue Farbenbehandlung, ſatt, tief, und ſo eigenthümlich, wie die Farben verwandt und machtvoll neben einander aufgetragen worden, wie wir uns der Art in der ganzen älteren holländiſchen und ſonſtigen Landſchaftsmalerei nicht erinnerten. So geht ja die neuere Malerei wieder vor, ſagten wir uns, und dachten an einzelne Franzoſen der letzten Decennien. Und wie wir vor Frans Hals den Ausgangspunkt ſo mancher neueſten Beſtrebungen der Portraitmalerei kennen gelernt hatten, ſo glaubten wir vor dieſem Jan van der Meer auch an der Quelle einer neuen coloriſtiſchen Strömung zu ſtehen.

Und abermals ging es uns wie Bürger, deſſen Aufſatz wir damals noch nicht kannten.

Er hatte die Haager Landſchaft nicht vergeſſen können und gerieth ſpäter vor zwei Bildern eines ihm noch unbekannten Meiſters in der Sammlung des Herrn Six van Hillegom in neues Erſtaunen. So ſtanden wir, wie verdutzt, vor einem Bilde in der Galerie van der Hoop: eine Dame in Blau ſteht an einem Tiſch und lieſt einen Brief; hinter ihr ein blauer Stuhl; an der hellen Wand hängt eine Landkarte. »Fein, ſeltſam, ein Ton Rembrandtiſcher Art« ſagten wir uns, gänzlich unſicher über das Werk und dieſe frappirende Manier, die Figur wie im Lichtflimmer darzuſtellen. Wir ſahen nach, und es war wieder der Maler der Stadtanſicht von Delft, der Delft'ſche van der Meer oder, wie er ſich ſelbſt ſchrieb, Joannes Vermeer. Für Genrebilder ein »umgekehrter Rembrandt«, muſsten wir ſpäter denken.

Der Meiſter hat ein eigenes Schickſal gehabt. Er ward hoch gerühmt und wurde ſo gut wie ganz vergeſſen. Bürger — und Herr Barthold Suermondt, nicht zu vergeſſen — haben ihn dann zu neuem allgemeinen Ruhm gebracht, wenngleich Waagen, Kramm u. A. ſeine Bedeutung gleichfalls ſchon gewürdigt hatten.

Houbraken nennt unſern Vermeer nicht, auch nicht die beiden Harlemer Jan van der Meer, ſondern nur den Utrechter gleichen Namens. Damit war für die folgenden Kunſtſchriftſteller auſserhalb Hollands Vermeer's Name der Vergeſſenheit anheimgegeben. Er wurde mit ſeinen Namensgenoſſen zuſammengeworfen, oder ſeine Bilder, deren Trefflichkeit jedem Kenner auffiel, wurden andern berühmten Meiſtern zugeſchrieben; ſeine Interieurs meiſtens dem P. de Hooch, der aber noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Holland ſich gefallen laſſen muſste, den »famoſen« Delfter höher geſchätzt zu ſehen.

Van Eynden und van der Willigen kannten Vermeer als Delfter nach Bleyswyck's Beſchreibung von Delft 1667, kannten auch die Auction der Gemälde Vermeer's aus dem Katalog Hoet's.

Immerzeel ſonderte ihn danach in ſeinen Künſtlerbeſchreibungen 1842 richtig von den drei andern Jan van der Meer's als Vermeer von Delft.

Noch 1862 polemiſirt Kramm (Lebensbeſchreibungen) gegen Bürger, der beharrlich einen beſondern Delft'ſchen Vermeer, trotz Immerzeel's richtiger Angabe, bezweifle. Kramm druckt den Katalog der Auction vom 16. Mai 1696 ab, worin unter 134 Bildern 21 Gemälde des Vermeer von Delft als die erſten verkauft wurden. Hoet habe dann allerdings wieder unſern Meiſter mit dem alten und jungen van der Meer verwirrt, Terweſten ihn aber richtig als Vermeer van Delft angeführt. Kramm weiſt aus den Verkaufs-Katalogen 38 Bilder deſſelben nach. Um das Verdienſt des eifrigen Forſchers und Sammlers von Kunſtnachrichten hinſichtlich Vermeer's neben dem des genialen Kritikers und Förderers der Geſchichte der Malerei, Bürger, zu wahren, führen wir Kramm's Worte an: »Hätte Immerzeel, wie ſich gehört, ſeine Quelle nachgewieſen, wie ich hier oben gethan, dann würde der eifrige Kunſtforſcher (Bürger) all' ſolcher unangenehmer und unſicherer Auskunft überhoben geweſen ſein, doch wird er ſich nun auch wohl verpflichtet fühlen, das Daſein des berühmten und bekannten Delft'ſchen Malers, Johannes Vermeer, anzunehmen, um ſo mehr, da mir aus dem Stadt-Archiv von Delft das Folgende mitgetheilt wird: In dem Fragment einer Rechnung, betreffend die St. Lucas-Gilde von Delft, findet man, daſs im Jahre 1662 als Vorſitzender der Kammer gezeichnet ſteht: Joannes Vermeer«, was hier Alles entſcheidet. Ich habe dieſe Abſchweifung in dieſem Artikel nöthig erachtet, weil der Herr Bürger auch erklärt, daſs höchſtens 6 Bilder von dieſem Künſtler bekannt ſeien . . . Gut; hier ſind nun 38 Gemälde von Johannes Vermeer von Delft angegeben, die unzweifelhaft — doch, wie ich vermuthe, ſehr umgetauft — noch vorhanden ſind, ſo daſs die obigen Angaben Anleitung geben mögen, ſie hier oder da und, wenn das Glück günſtig iſt, auch ſein oben gemeldetes Portrait aufzufinden. Wir würden dann, wie A. von Oſtade, den man den Bauern-Raphael nennt, Vermeer mit ebenſo viel Recht als den modernen Tizian — wie treffliche Kunſtkenner ihn nennen — betrachten können.«

Nach den verſchiedenen Mittheilungen ſeiner Studien in den einzelnen Katalogen ſchrieb Bürger dann 1866 ſeinen Aufſatz über Jan van der Meer, der ſeitdem — im Einzelnen allerdings berichtigt, ſo durch W. Bode in der Zeitſchrift

für bild. Kunſt 1869 — die Grundlage für die Beurtheilung unſeres Vermeer abgiebt.

So viel über die intereſſante Wiedererweckungsgeſchichte eines bedeutenden Meiſters. Waagen hatte ihn übrigens ebenfalls als einen der ſeltenſten, vielſeitigſten und ausgezeichnetſten Maler der holländiſchen Schule geprieſen und Herr B. Suer-

Der Kriegsmann und das lachende Mädchen. Galerie Double. Paris.

mondt Vermeer zu einem Liebling für ſeine wichtige, jetzt in Berlin befindliche Sammlung gemacht.

Seit jenem Aufſatz Bürger's ſpielt Vermeer für Kunſtforſchung und Sammlungen eine hohe Rolle. Hat man früher Vermeer's Zeichen verſteckt und dafür P. de Hooch hingeſchrieben, ſo wird es jetzt als ein Glücksfund bezeichnet, wenn seine Aufſchrift angetroffen wird.

Auch wir halten den Künſtler für einen der intereſſanteſten Meiſter der holländiſchen Schule, ſo intereſſant, weil er einen neuen Weg einſchlug, als die Er-

ſchöpfung in der holländiſchen Malerei begann, ohne daſs er jedoch geiſtvolle Nachfolger gefunden hätte, darauf weiterzuſchreiten und mit ſeinen Augen die Natur anzuſehen. Die groſsen Meiſter Ruisdael und Hobbema liegen in der Entwicklung der Geſammtſchule — Vermeer dagegen tritt für uns mit ſeinem ſüdländiſchen Farbenauftrag in jenem Haager Bilde heraus. In den Interieurs allerdings ſetzt er nur fort, was Rembrandt gewonnen hatte und Pieter de Hooch gleichfalls übte.

Jan (Johannes, Joannes) van der Meer (»van der« wird zuſammengezogen in ver) oder Vermeer wurde um 1632 geboren, vielleicht zu Delft. Bleyswyck giebt ihn unter den 1667 zu Delft lebenden Meiſtern mit Leonard Bramer zuſammen an. Vermeer wurde Schüler bei Carel Fabritius, dem Schüler Rembrandt's van Rijn, dem Genoſſen S. van Hoogſtraeten's bei dem Meiſter. Fabritius kam, erſt 30 Jahre alt, bei der Pulverexploſion von Delft am 12. October 1654 um. Man zog den Künſtler noch athmend aus den Trümmern ſeines eingeſtürzten Hauſes hervor, aber er ſtarb ſchon nach einer Viertelſtunde. A. Bon machte auf ſeinen Tod ein Klagegedicht, das zum Schluſs ſagt: So ſtarb dieſer Phönix in der Kraft ſeines Lebens, aber glücklicher Weiſe hat er mit ſeinem Feuer Vermeer entflammt, der als Meiſter ſeine Wiſſenſchaft verewigen wird. — Weder der Fortſetzer Bleyswyck's in der Beſchreibung von Delft, R. Boitet 1729, noch Houbraken haben aber unſern Vermeer genannt, und Beide haben in ihrem Citat Bon's die letzte Strophe mit Vermeer's Namen und Ruhm weggelaſſen. Die Prophezeihung Bon's ſchien ihnen alſo unrichtig, reſpective war Vermeer vergeſſen, weil Houbraken ihn nicht nennt. Campo Weyerman weiſs nur, was ſein Vorgänger weiſs, von dem er abſchreibt; über das Gedicht Bon's ſchimpft er als »niet bon maar très méchant en zo zot als lang«, weswegen er ſich hüten wolle, es abzuſchreiben. Darum natürlich auch von Vermeer wieder kein Wort. Aus dem Gedichte aber geht hervor, welche Erwartungen man in Delft 1654 von dem jungen Künſtler hegte, der berufen ſei, den dahingegangenen Meiſter zu erſetzen. 1653 war er in die Lucas-Gilde von Delft aufgenommen worden. Nun haben wir, wie ſchon bei Pieter de Hooch angeführt iſt, durch Hogſtraeten Kunde, daſs Fabritius gleich ihm ſelber ein denkender Künſtler war und daſs die jungen Leute in Rembrandt's Atelier äſthetiſirten und ſich über ihre Kunſt Fragen zur gegenſeitigen Beantwortung ſtellten. Fabritius war berühmt wegen ſeiner Perſpectiven und als Portraitmaler. In vollſter Friſche jugendlicher Ueberzeugung war er Lehrer von Vermeer geworden. Von ihm ſtammte alſo wohl der Hinweis auf die neue Technik und auf die originelle Art, Luft und Farben zu ſehen und darzuſtellen. Es wird zwar vermuthet, daſs Vermeer nach 1654 in Amſterdam in van Rijn's Werkſtatt gearbeitet habe, doch giebt es dafür keine Belege.

Als ſein früheſtes bezeichnetes Bild gilt das von Bürger 1859 für einen Vermeer erkannte, mit Unterſchrift und Datum verſehene Bild in Dresden aus dem Jahre 1656: »Ein Herr umarmt ein junges Frauenzimmer und drückt ihr ein Goldſtück in die Hand. Dabei noch ein Herr und eine Alte, auf einem Balkon, über deſſen Brüſtung ein perſiſcher Teppich herabhängt. Halbfiguren in Lebensgröſse, 5′ 1″ zu 4′ 7″.« Bürger nennt es durchaus Rembrandtiſch nach Compoſition und Charakter, Zeichnung und Farbe. Es iſt das einzige bekannte Bild mit lebensgroſsen Figuren von Vermeer. Die meiſten ſeiner Bilder haben etwa 1′ 8″ Höhe zu 1′ 5″ Breite, wie Bürger anführt.

»Das bedeutendſte von allen ſeinen Bildern,« ſagt dieſer Kritiker in der Zeitſchrift für bild. Kunſt 1868, »iſt ohne Zweifel ein Bild mit lebensgroſsen Figuren, die »Courtiſane« in der Dresdener Galerie; das intereſſanteſte, weil es den Maler ſelbſt in ſeinem Atelier darſtellt, das Bild in der Galerie des Grafen Czernin zu Wien; das bewunderungswürdigſte, was den Werth der Malerei anbelangt, meines Erachtens »das Milchmädchen« in der Galerie Six van Hillegom in Amſterdam; das reizvollſte endlich, in Compoſition, Eleganz der Darſtellung und Feinheit der Köpfe, iſt vielleicht »das Mädchen mit dem Weinglaſe« im Muſeum zu Braunſchweig.«

Auf dieſe »Courtiſane« in Dresden, den »Geographen« bei Pereire, der Rembrandt's ſogenannten Dr. Fauſt zum Vorbilde gehabt haben möchte, auf die, auch Phil. Koninck, jetzt J. v. d. Meer von Haarlem zugeſchriebene Landſchaft aus der Galerie Suermondt zu Berlin, auf das »leſende Mädchen am offenen Fenſter« in Dresden, welches früher Rembrandt, dann deſſen Schüler Govert Flinck zugeſchrieben wurde, u. A. ſtützt Bürger ſeine Anſicht, daſs Vermeer um 1655 unter Rembrandt's Leitung in Amſterdam gearbeitet habe.

Seiner Behauptung, daſs Vermeer ſein blaſſes Blau, ſein Citronengelb und Camelien-Roth von Rembrandt habe, können wir nicht beipflichten. Das Blaſsblau beſonders, wie es in den Interieurs im Sonnenlicht gleichſam verſchoſſen ausſieht, iſt Vermeer ganz eigenthümlich und deſſen hauptſächliches Erkennungszeichen. Uebrigens fand und findet noch eine ſtete Verwechſelung innerhalb eines weiteren Kreiſes damaliger Meiſter ſtatt, welche dann alle von Rembrandt hergeleitet oder abhängig gemacht werden. Zu Maes, Hoogſtraeten, P. de Hooch, Vosmeer, Vermeer kommen Metſu und auch Terborch, der auf manchen Bildern mit denen Vermeer's und de Hooch's groſse Aehnlichkeit zeigt.

Auffälliges iſt nun eben nicht dabei, auch nicht in Bezug auf die Zweifel und anſcheinende Willkür der Kritik. Man erinnere ſich, wie zwei Dichter, z. B. Goethe und J. G. Jacobi, daſſelbe Gedicht (Wie Feld und Au' ſo blinkend im Thau) für ſich in Anſpruch nahmen, wie Goethe und Schiller trotz ihrer auſserordentlichen Verſchiedenheit im Einzelnen wieder kaum auseinander zu halten ſind (in Briefen, Xenien u. ſ. w.), man bedenke, daſs der maleriſche Kritiker nicht wie der poetiſche alle Werke nebeneinander hat, ſondern nur in den verſchiedenen Gemälde-Sammlungen dieſelben nach einander ſieht, und es doch gerade gilt, die feinſten Unterſchiede und charakteriſtiſchen Merkmale feſtzuhalten — und man wird der Kunſtkritik, wo ſie das Richtige ermittelt, um ſo höhere Anerkennung zu zollen haben und, wo ſie ſich irrt oder in Streit mit einander liegt, Nachſicht angedeihen laſſen, wenn ſie nicht durch Arroganz die ſcharfe Beurtheilung ihres Gebahrens herausfordert. Es iſt etwas Wunderbares um die damaligen holländiſchen Maler. In Haarlem, Amſterdam, Leiden, Utrecht, Deventer, Delft, Dortrecht u. ſ. w. dieſe Menge von bedeutenden Künſtlern, welche allerdings, wie Holland überhaupt im Handel das Entrepot Europa's war, Europa zum Markt hatten, wenn ſie auch in erſter Linie für die vaterländiſchen Kunſtliebhaber und Kunſthändler arbeiteten! Sieht man ſich die einzelnen Gruppen näher an, welche Selbſtändigkeit, wie ruhig geht jeder ſeinen Weg! Man denke an Cuyp in Dortrecht, der etwas Unbegreifliches in ſeiner Entwicklung hat und an Terborch in Deventer und an alle die Meiſter, welche in Landſchaft, Thierbild, Marine u. ſ. w. ſo ungeſtört ihre eignen Bahnen gingen, ohne ſich in die Sphäre des Rembrandti-

ſchen Licht-, Dunſt- und Schatten-Kreiſes hineinziehen zu laſſen. Vermeer gehört allerdings zu dieſem, aber nicht zu den Epigonen, ſondern zu den jüngeren ſelbſtändigen Kräften der Staalmeester-Epoche.

Im Jahre 1660 und 1661 iſt Vermeer in Delft nachgewieſen. Er war damals einer der Obmänner der St. Lucas-Gilde mit Anthonie Palamedes, Cornelis Holſteyn u. A. Im Jahre 1663, ſo führt Bürger an, bereiſte Herr de Monconys Holland: In Delft ſah ich den Maler Vermer; er hatte keine Gemälde; aber wir ſahen eins bei einem Bäcker, das man mit 600 Livres bezahlt hatte, obwohl es nur eine Figur enthielt, die ich mit 6 Piſtolen bezahlt geglaubt hätte.« Bürger fährt fort: »M. de Monconys liebte die »peinture finie«; Mieris und Dov waren ſeine Lieblinge. Aber, ſchätzte er gleich Vermeer nur 6 Piſtolen, ſo liefert er uns glücklicher Weiſe doch den Beweis, daſs ſein Gemälde mit einer einzigen Figur für 600 Livres verkauft wurde, zum ſelben Preiſe wie ein Gerard Dov. Unſer junger van der Meer, ſchon im Alter von 22 Jahren durch die Poeten verherrlicht, hatte doch ſeine Stellung ſich errungen, da er mit 30 Jahren an der Spitze ſeiner ſtädtiſchen Gilde ſteht und man ihm ſeine Gemälde für die höchſten Preiſe abnimmt, welche man damals bezahlte. Rembrandt ſelbſt war nicht ſo theuer im Preis wie Dov und Mieris. Dieſes Anſehen der Gemälde van der Meer's, der nach meinem Gefühl ein gröſserer Maler als Dov und Mieris iſt, dauerte lange ... Sonderbar! Im 18. Jahrhundert war Pieter de Hooch nicht ſo hoch geſchätzt wie Vermeer; denn in dem Kataloge Welraven, Amſterdam 1765, wird ein Gemälde Pieter de Hooch's gerühmt, als annähernd dem berühmten Delft'ſchen van der Meer gleichwerthig. Anderwärts findet man den Delfter in demſelben Range geſchätzt mit Dov, Metſu und dem damals ſo geſuchten Eglon van der Neer. Wie iſt es nur geſchehen, daſs die Werke und der Name eines lange Zeit ſo berühmten Künſtlers in Vergeſſenheit fallen konnten, wenigſtens auſserhalb Hollands, und daſs er abſorbirt wurde durch de Hooch!«

Wir gaben oben ſchon die Antwort auf dieſe Frage: weil der Delft'ſche Vermeer nicht von Houbraken in den Biographien genannt und darum denen, die ihm folgten, unbekannt geblieben iſt. Auſser jener oben angeführten Nachricht in Bleyswyk's Beſchreibung von Delft aus dem Jahre 1668 fehlt jede weitere Nachricht. Die Gemälde-Auction von 1696, in welcher neben Bildern der erſten holländiſchen Meiſter auch Italiener, wie Baſſano, Palma Vecchio, Tizian u. ſ. w., figuriren, iſt auf Vermeer's Nachlaſs bezogen worden. Danach wäre er vor 1696 geſtorben und ein vermögender Mann geweſen, der ſich ſolche Geldanlagen in Gemälden habe erlauben können. Letzteres möchten wir nach dem Ruhme des Dichters Bon faſt annehmen, wenigſtens, daſs er aus einer angeſehenen Familie ſtammte, denn damals wogen, wenn irgend je und namentlich in Republiken, welche von kaufmänniſchem Geiſt beeinfluſst werden, Familien-Verbindungen und Geld. Man achte auch nur in den Lebensbeſchreibungen der holländiſchen Maler darauf, welche Rolle die vornehmen Gönner darin ſpielen und wie oft ſich die Nachrichten an dieſe knüpfen. Freilich ſpricht die Vergeſslichkeit Houbraken's nicht für Vermeer's höhere Lebensſtellung. — Genug, daſs über des Meiſters Leben und Tod bisher nichts Genaues bekannt iſt.

Vermeer malte Portraits, Genrebilder, Stadt- und Straſsenanſichten, Häuſer, Landſchaften und Stilleben. (In einem ſolchen Bilde in Petersburg z. B. welches Hondekoeter zugeſchrieben wird, das aber im Impaſto viel von Albert Cuyp

habe, vermuthet Waagen nach »der Zuſammenſtellung der Farben und nach der Malerei« den Delft'ſchen van der Meer. Man ſieht, wie Verſchiedenes hier zuſammengeräth und ſchlieſslich mit einem Namen bedeckt werden kann.)

Vermeer lernte von Fabritius und vielleicht alſo auch noch von Rembrandt

Holländiſches Familienbild. Akademiſche Galerie in Wien.

eigenthümlich ſehen. Er war ein Maler der Licht- und Sonnen-Schule. Und hier war ein Hauptſtudium von ihm, den Moment feſtzuhalten. Was Frans Hals für die Phyſiognomie gethan hatte, indem er unübertrefflich den verſchwindenden Augenblick in Augenzwinkern, Lächeln, Geberden u. ſ. w. erfaſste und maleriſch feſthielt, das that Vermeer als Landſchafter gern für den Sonnenſchein, wie er deſſen Einfallen in ein Zimmer oder das Spiel deſſelben und den Schatten zeigt,

wenn das Licht bei bewegter Luft durch dichte Bäume gegen ein helles Haus fällt und darauf Lichtſtreifen und Schatten ſich malen. Statt daſs der Moment wie zur ernſten Ewigkeit fixirt iſt, womit uns Rembrandt und Ruisdael in der Stimmung erdrücken können, flimmert bei Vermeer der Augenblick im Licht; die Schattenlinien haben ihre ſcharfen Begränzungen verloren und verkünden durch ihre feine Kritzelumſäumung das lebendige Umwallen des Lichtes. Malt Rembrandt Licht in Dunkel und läſst jenes in dieſem glühen oder in dieſes ſtrömen oder in breiter Fluth wallen, ſo malt Vermeer gern Dunkel oder Dämmerung gegen Licht. Die Klarheit Cuyps' und W. van de Velde's könnte man für dieſe neue Art Lichtfreude herbeiziehen, namentlich Einflüſſe Dortrechts auf Delft in dieſer Beziehung vermuthen.

Für das Zimmerbild hat Vermeer als genialer Künſtler eine andere Farben-Palette und Malweiſe als für das freie Luftbild. Wenn er in dieſem gern den Moment wählt, wo die Gegend mit Bäumen, Häuſern, Waſſer u. ſ. w. in machtvollen, tiefgeſättigten Farben, klar das Einzelne ſich abhebend gegeneinander, unſerem Blick Stand hält und das Ganze in groſsen, beſtimmten Accorden auf uns wirkt, ſo liebt er für das Zimmerbild jene Helle und Lichtwirkung, welche alle Localfarben verändert und die ſeinem mit Vorliebe verwendeten Blau, Gelb und Roth einen ſo eigenthümlichen Ton verleiht. Das beleuchtete Zimmer, Perſonen und Möbel flimmern dabei gleichſam unbeſtimmt vor unſeren Augen; das fahle Blau von Kleid oder Stuhl ſcheint ein beſſer für Kerzenbeleuchtung paſſendes, im Sonnenlichte ſich verfärbendes Blau zu werden. Man meint, der Künſtler wollte darſtellen, wie wir — gerade wie das Mädchen in ſeiner Röthelzeichnung — mit den Augen zwinkernd in die Helle hineinſehen. Ob Vermeer wohl ein Atelier mit reinem Nordlicht gehabt hat? Wir vermuthen, daſs er gleich unſerm trefflichen, ſo früh verſtorbenen Auguſt Löffler eines mit vollem Südlicht vorzog. Da hatte er ſeine Zauberatmoſphäre, durch die er dann wieder wirkte, immer um ſich.

Eine Eigenthümlichkeit Vermeer's war, daſs er ſeine Genrebilder meiſtens der Art behandelte, daſs er, wie Rembrandt in den Staalmeeſters, die Figuren darauf nur halben oder dreiviertel Körpers darſtellte. Ganze Figuren, wie »das Mädchen mit dem Weinglas« und »das ſchlafende Mädchen« ſind Ausnahmen. (Die ganze Behandlung dieſes letzten Bildes iſt, ſoweit man aus der Radirung ſchlieſsen kann, für Vermeer ſehr exceptionell.)

Er rückt nämlich ſeine Figuren des Vordergrundes gerne dicht an den Bildrahmen, der nicht eine ganze weggenommene Wand des Zimmers, ſondern einen Wandausſchnitt repräſentirt. Das Licht läſst er durch ein Fenſter fallen, daſs die Figur oder die Geräthe vorn im Bilde dunkel oder dämmerig, dagegen Mittel- und Hintergrund hell erſcheinen. Wir ſehen z. B. durch den Wandausſchnitt nur Kopf und Rücken eines Mannes und Geſicht und Leibchen eines Mädchens, eine Ecke der Tiſchplatte und ein Stück des herabhängenden Teppichs; weiter zurück ein geöffnetes Halbfenſter, daran ſogleich die lichte Wand. Der Mann mit ungeheurem ſchwarzen Hut ſitzt im Schatten; nur auf die linke Seite und den Hutſchmuck fällt Licht; in das Geſicht, ſoweit man daſſelbe ſieht, fällt nur ein Reflex von Licht vom Tiſchteppich und ſeinem Gegenüber. Der Kopf des lachenden Mädchens iſt ganz hell beleuchtet; dahinter ſieht man gegen die helle Wand. Oder wir ſehen vorn am Bilderrahmen einen Tiſch mit Gewändern und einen

Stuhl, ganz im Dunkel. Das Fenſter iſt wieder dicht an der Hinterwand. Vor derſelben ſteht im vollſten Licht eine Frau, welche einen Halsſchmuck zubindet und dazu in den kleinen am Fenſter hängenden Spiegel ſchaut. Die Stuhlplatte, auf die man ſieht, ſchneidet ihre Geſtalt etwa in Kniehöhe ab. Daſs Vermeer die Perſonen oder Mobilien des Vordergrundes ſo unmittelbar vor den Betrachter rückt, verbietet ihm, dieſelben bis zum Boden in ganzer Figur durchzuführen, wegen der vielen Schwierigkeiten, welche die ſteil anſteigende und ſteil abfallende Linear-perſpective von Fuſsboden und Decke verursachen würde. Jan Steen ſetzte ſich über dergleichen hinweg. Jan Vermeer nicht ſo; er umgeht dies, indem er, ſich auf ſeine Hauptabſicht concentrirend, nur einen Zimmerausſchnitt giebt und von Fuſs-boden oder Decke wenig oder gar nichts zeigt. Virtuoſe iſt er darin, wie er durch die Schatten vorn und ſtark markirte Schatten neben dem Licht, etwa am Fenſter, am Spiegel u. ſ. w., modellirt, wie er durch die Stellung der Geräthe perſpectiviſch die volle Körperlichkeit zeigt, dann aber das im vollſten Sonnen-licht Befindliche flach hält, dabei in Form und Farben, wie wir ſchon oben ſagten, unbeſtimmt flirrend für den Blick, wie wir aus dem Dunkleren in's Helle blickend ſehen. Wir ſind ſo gewöhnt an das Umgekehrte, vorn oder im Mittelgrunde des Bildes Licht, hinten Dämmerung oder Dunkel, daſs wir ſchon dadurch vor den Bildern dieſer Art Licht-Schule P. de Hooch's, Vermeer's u. ſ. w. ſtutzen. Vor einem Flimmer-Effektbilde Vermeer's aber wiſſen wir uns anfangs gar nicht zu finden, bis wir uns ſagen: ſo ſehen wir und das hat er zu malen gewagt. In-tereſſant für manche ſeiner Bilder iſt noch, wie er darin des Effects halber in einer gewiſſen Monotonie mit horizontalen Linien operirt, gegen welche er nur die Verticalen der ſitzenden oder ſtehenden Figuren wirken läſst. Ob wir uns her-nach auch die Phyſiognomien und Kleider oder den kahlen Zimmerraum näher anſehen, der Effect des Ganzen, das Licht, bleibt doch immer wieder Hauptſache.

Es war von Alters her bei niederländiſchen Malern beliebt, ein maleriſches Erkennungszeichen anzubringen, eine Eule oder einen niederhockenden Menſchen und dergleichen. Joannes Vermeer hatte ſein Vergnügen daran, eine Landkarte anzubringen. War er vielleicht in irgend einer Weiſe angeſtellt oder in einem Geſchäft betheiligt, daſs er mit Reiſen, Geographie, Vermeſſungen, Karten-Werken und dergleichen zu thun hatte? Es wäre das möglich. Ein Geograph, mit einem Zirkel über eine Karte gebeugt, mit Globus, Karten und Büchern tritt bei ihm ein für Rembrandt's myſtiſchen Fauſt. Aber die Landkarte muſs auch ein Symbol werden, wie das im Zimmer hängende Bild Amors mit einem Brief für die Klavierſpielerin: ein junger Mann packt zur Abreiſe ein; die Karte beſagt das Weitere. Oder eine Frau ſteht, ganz im Profil geſehen, da und lieſt einen Brief; an der Wand hängt eine Karte; es wird ein Brief ſein von ihrem Mann aus der Ferne; ſie ſelber ſcheint guter Hoffnung — da haben wir durch die Landkarte wieder eine novel-liſtiſche Erläuterung.

Bürger giebt am Schluſse ſeines Aufſatzes eine Aufzählung aller von ihm oder anderen Kritikern dem Vermeer zugeſchriebenen Gemälde: Genrebilder, In-terieurs, Converſationen, dann Stadt- und Häuſeranſichten, Landſchaften und einige Stillleben.

Führen wir daraus eine Reihe derſelben an: Die Courtiſane von Dresden; ein junges Mädchen, eine Garnabwicklerin; Familiengruppe (Galerie Czernin, nach Suermondt, ein Vermeer, früher für Rembrandt gehalten); Van der Meer in ſeinem

Atelier (Czernin; früher ein P. de Hooch genannt, von Waagen und Bürger als Vermeer erkannt); das Mädchen mit dem Weinglas (Braunſchweig); der Soldat und das lachende Mädchen (Sammlung Double; früher Pieter de Hooch genannt, 235 Guineen); der Brief; ein muſicirendes Paar; die Klavierſpielerin; Soldaten in der Kneipe (Galerie Borgheſe, nach Herrn Suermondt ein Vermeer, früher Leduc); Kartenſpieler (gewöhnlich P. de Hooch zugeſchrieben); die Promenade (Academie in Wien; Terborch, dann Pieter de Hooch genannt, nach Suermondt eines der ſchönſten Werke Vermeer's); Converſation (als P. d. Hooch); Muſikſtunde (als Jan Steen); eine Frau, die Aepfel ſchält (als P. de Hooch); gleiches Thema (Wien, als Terborch) etc. etc. Das Milchmädchen (Six van Hillegom zu Amſterdam; eins der berühmteſten Gemälde Vermeer's und der ganzen Schule); mehrere Bilder mit einer leſenden Frau; eine Frau, die ſich ſchmückt (Berlin, Galerie Suermondt); mehrere ſogenannte Geographen, ſchreibende Männer und Frauen; ein Junge mit den Seifenblaſen (Berlin, Gal. Suermondt) u. ſ. w. Unter den Stadtanſichten: Die berühmte Anſicht von Delft (im Haag; 1696 verkauft für 200 fl., 1822 für 2900 fl. Zeichnung dazu, abgebildet in der Revue des Beaux-arts von 1866, in Frankfurt a. M.); ein Haus in Delft (Six van Hillegom in Amſterdam); das Landhaus (Berlin; Galerie Suermondt); eine Straſse in Delft (mehrfach).

Von den Landſchaften, welche Bürger dem Vermeer zuſchrieb, hat W. Bode wieder mehrere dem Jan van der Meer von Harlem, dem ſog. Aeltern, zurückgegeben.

Vermeer verdient als Coloriſt die Bewunderung oder, wenn man ſo will, den Fanatismus, den man ihm heutigen Tages wegen ſeiner auſserordentlichen Effecte zollt. Wenn man gegen ihn jetzt oft Dov, Terborch u. ſ. w. herabgeſetzt findet, ſo hat das weiter nichts zu ſagen, deren Bedeutung lag noch anderswo als im Colorit und im Lichteffekt, in welchem Vermeer, und rein künſtleriſch betrachtet mit vollſtem Recht, ſeine Stärke ſuchte, worin er einzig war und weswegen er maleriſch zu den feinſten Darſtellern gezählt werden muſs und die Kenner und Gourmets der Malerei ſtets mit Bewunderung, Erſtaunen und Entzücken erfüllen wird.

Adriaan van der Werff.

Geb. in Kralinger-Ambacht 1659; geſt 1722.

Etwa hundert Jahre bilden die groſse Epoche Hollands: drei Generationen, die Starren, Selbſtändigen, Kühnen, die Groſsen und die Abhängigen, Bedächtigen. Die Männer der groſsen Zeit haben Antheil an den Vorzügen der voraufgehenden und nachfolgenden Periode. Was in der erſten und dritten Periode nicht zeitgemäſs geartet iſt, kommt nicht zur rechten Geltung und vollſten Entfaltung der Kräfte; Marten Harpertzoon Tromp, de Ruyter und Marten's Sohn, Cornelis Tromp, können uns dafür ein Beiſpiel geben. Jene Beiden ſind groſs in Uebereinſtimmung mit ihrer Zeit; der ungeſtüme, geniale Cornelis Tromp konnte in ſeinen Zeitverhältniſſen nicht mehr einen Wirkungskreis finden, wie ſein Vater und ſein älterer, zur anderen Partei gehörender Nebenbuhler. Wir nennen da Männer, welche Hollands Beherrſchung der Meere repräſentirten. Sie ſtehen für die verſchiedenen Generationen. Mit Hollands politiſcher Gröſse hing auch all' ſeine andere Gröſse zuſammen. Aus einem Geiſt erwuchs alles.

Das Jahr des Einfalls der Franzoſen, 1672, gibt den äuſseren deutlichen Wendepunkt im Leben des holländiſchen Staatenbundes ab. Die holländiſchen Republikaner machen Wilhelm III. für den Niedergang Hollands verantwortlich, indem er durch ſeine Einnahme des engliſchen Thrones ſeit 1688 ſein Heimathland vernachläſſigt und es von dem gröſseren Reiche abhängig gemacht oder, wie

Friedrich der Groſse ſpäter ſagte, Holland zum Boot im Schlepptau des Kriegsſchiffes England gemacht habe. Wilhelm III. aber hatte wenigſtens die Entſchuldigung, daſs die Holländer ſeit dem Jahre 1650 ihn und ſeine Familie durch Liebe nicht verwöhnt und das Gefühl des Undanks koſten gelehrt hatten: Holland und England hatten in dieſer Beziehung ſo ziemlich gleiche Berechtigung für den durch ſein Schickſal im perſönlich nationalen Gefühl kaltherzig gewordenen, von den alten Würden ſeiner Familie ausgeſchloſſenen Sprößling Wilhelm's II. von Oranien und der Tochter des Karl Stuart. Die Holländer hatten nach 1650 ſich ſelbſt verwandelt, ſich in Wohlſtand beruhigt und die alte Energie als unbequem fahren laſſen. Was vor 1672 nicht durchgebildet iſt, hat den alten holländiſchen Geiſt nicht mehr; dies Geſchlecht läſst ſein Vaterland von der Höhe ſinken, zu welcher die früheren Generationen es emporgehoben hatten. Epigonenthum oder Nachahmung Frankreichs und überhaupt der Fremde trat an die Stelle der oft rauhen, bürgerlich eckigen und anmuthsloſen aber groſsartigen Selbſtändigkeit und Selbſtzufriedenheit. Natürlich nicht mit einem Male durch das ganze Volk; langſam, wie er geworden, verliert ſich auch ſolcher Geiſt, und er iſt glücklicher Weiſe noch heute nicht ganz erloſchen, Angeſichts der Thaten und Werke der Vorzeit. Aber das Walten der eigentlich ſchöpferiſch zeugenden Kraft in ihrem Wachſen und Verfallen ſtudirt man an den Leiſtungen der groſsen Männer, welche ihren Zeiten neue Ideen, Anſchauungen und Anregungen geben — und in dieſer Beziehung trat Holland mit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ſeine Rolle an England ab, indem es ſich freiwillig dem Einfluſs des Gegners beugte, dem es nach dem Vorkampf gegen den ſpaniſch-italieniſch-katholiſchen Geiſt für die germaniſch-proteſtantiſchen Völker Widerſtand geleiſtet hatte, dem franzöſiſchen Geſchmack. Dies zeigt ſich auch bedeutſam, wenngleich durch die voraufgegangene Entwickelung in beſonderen Formen, in der holländiſchen Meiſterkunſt, in der Malerei.

Wie der ſteinalte Meiſter Frans Hals und wie Rembrandt van Rijn wohl vor den Werken des neuen Geſchmacks ihrer letzten Jahre und über deren Principien gemurrt und die Achſeln gezuckt haben! Sie hatten vor den Göttern der groſsen Renaiſſance, vor Michelangelo, Raffael und den zu ihrer Jugendzeit ausgerufenen italieniſchen und anderen Göttern die Kniee nicht gebeugt, ſondern waren ruhig ihres Weges gegangen, und nun ſollten ſie vor Pouſſin ſich neigen und muſsten oder konnten noch hören, daſs Lebrun Alles überſtrahle. Daſs für das Publicum van Mieris' Malerei die Perlen der Kunſt ergebe und mit Gold aufgewogen werden müſſe, das Groſse, Breit-Gemalte dagegen nicht ankomme, das war ihnen längſt durch die Bilderpreiſe für Mieris' Manier und für ihre eigenen Werke deutlich gemacht worden.

Wir können den eintretenden Umſchwung der Kunſtanſchauungen in Holland nirgends deutlicher erkennen als in Gerard de Laireſſe's Groot Schilderboek, das nach den Vorträgen gedruckt iſt, welche der ſeit 1690 erblindete Meiſter in einem Kreiſe von Künſtlern und Kunſtfreunden zu halten pflegte. Gerard de Laireſſe war geboren in Lüttich (1640), deſſen Bisthum damals noch zum weſtfäliſchen Kreiſe gehörte und von deutſchen Kirchenfürſten verwaltet wurde. Sein Vater war Hofmaler des Fürſtbiſchofs. Gerard wurde Schüler des in Italien gebildeten, in Paris hochangeſehenen und ſpäter durch Séguier und Colbert dort zum Profeſſor an der Akademie ernannten Bertholet Flemalle. Frühzeitig bekam Gerard Ruf, malte Bilder für die Kurfürſten von Brandenburg und Köln, nahm viel Geld

ein und gab viel aus. Er zog nach ſeiner Verheirathung nach Herzogenbuſch, dann nach Utrecht und, da es ihm auch hier nicht glückte, nach Amſterdam, wo er für den Kunſthändler Gerard Uilenburg Arbeit bekam, bis ſein Ruf ſich verbreitete, und er nun bis zu ſeiner Blindheit einen auſserordentlichen Ruhm und den Namen des holländiſchen Pouſſin ſich erwarb. »Es iſt nicht möglich«, ſagt Houbraken, »alle die Kunſt- und Kabinet-Bilder, Deckengemälde, Säle, die er ausgemalt hat, zu beſchreiben. Oder es ſollte anders wohl ein ganzes Buch füllen«. (Wir ſahen noch in einem Privathauſe ein Deckengemälde, das ihm zugeſchrieben wurde.) Auch gegen 150 Radirungen werden ihm zugeſchrieben. Er konnte aber auch die Wette gewinnen, in einem Tage auf groſser Leinewand Apoll, die neun Muſen und den Parnaſs zu malen. Einzelne ſeiner Bilder galten für unübertreffliche Meiſterwerke der Zeit, wie die Darſtellung des Seleucus, der die Liebe ſeines kranken Sohnes Antiochus zu Stratonike, deſſen Stiefmutter, erkennt.

Laireſſe hatte noch die Technik der groſsen Meiſter und kannte eine Menge richtiger Regeln und Hilfen, welche ſpäter, in Deutſchland beſonders, erſt mit dem Niederbruch der alten Akademien durch die Romantiker verloren gegangen ſind, ſo daſs Manches, was die holländiſchen Maler ſchon als Kinder in den Werkſtätten lernten, unſern Meiſtern vom Anfang des jetzigen Jahrhunderts unbekannt blieb. Aber er ſtand im Princip gegen die alte holländiſche Malerei. Das Wort Brederode's: diejenigen Maler ſind die beſten, welche der Natur am nächſten kommen, und Dürer's Lehre galt nicht mehr. Sein Kunſtbuch ſtellte andere Grundſätze und andere Ziele auf. Es ging hier ähnlich wie in der Poeſie. So lange dieſe katholiſirend, mit dem Heiligen-Himmel und dergleichen auftrat, wehrten ſich die Proteſtanten dagegen. Gegen die franzöſiſche Schule und ihr verſtandesgemäſses Allegoriſiren und pathetiſches Declamiren fiel der Widerſtand weg, wurden die alten Waffen ſtumpf.

Laireſſe vertheidigt das Gedankenhafte gegen die frühere einfache, naive Naturauffaſſung. Die niedere Auffaſſung der Natur muſste zur Breſche für die Angriffe der Franzöſiſch-Geſinnten in der Malerei dienen. Ueber die »Magots« Ludwig's XIV., Teniers, Oſtade u. ſ. w., ging der Weg. Laireſſe warf ſich gegen die blinde oder abſichtliche Wahl der gemeinen, häſslichen Natur auf. Durch ihre Darſtellung ſei die holländiſche Malerei verfallen. Gegen das Niedrige, Schläfrige, vom Modell Abhängige u. ſ. w. hätte er ſich nun immerhin mit aller Kraft ſetzen mögen, um einen neuen Zug hineinzubringen und nach dem Genre-Geſchmack dem hiſtoriſchen Bilde, wie es dieſe Zeit nicht geſchaffen hatte, Bahn zu brechen. Doch dazu fehlte ihm nun jede ſelbſtſchöpferiſche Kraft, und er fiel ganz und gar der unholländiſchen Theorie anheim. In der Idee und Wiſſenſchaft läge das Hauptverdienſt eines Bildes; Ausklügelung für ein Bild und die Auslegung wurden natürlich damit auch Hauptverdienſte. Was er von den Römern ſagt, die ſo groſs geworden wären in der Malerei, weil ſie »viele deftige (noble, würdige) Bücher von Geſchichte, Fabeln und Sinnbildern, ſo heilige wie weltliche, und die Beſchreibungen der uralten Denkmünzen geleſen und ſtudirt hätten«, iſt bezeichnend für den neuen Geiſt. Das iſt nicht mehr der Rembrandt van Rijn's, der durch das Judenviertel oder an der Amſtel wandert und mit ſinnendem Auge in dem groſsen, freilich nicht immer reinlichen Buche der Natur lieſt. Die Beſchreibungen der Denkmünzen! Die haben geholfen, ſinnreiche Stoffe im Ueberfluſs zu finden und herrliche Kunſtwerke in die Welt zu fördern!

Schroff ſtellt ſich Laireſſe gegen die bisherige holländiſche Tradition. Die Vondel-Partei hätte vielfach ihre Freude gehabt und hatte ihre Freude, wie ſie von einem Maler ihre Ideen ſo radikal vertheidigen hörte. Laireſſe theilt die Malerei in Antik und Modern. Das ſchöne Antike bekommt allein künſtleriſche Giltigkeit. Warum finden ſich z. B. keine Maler, welche Bilder aus der indianiſchen, japaniſchen oder chineſiſchen Geſchichte malen? Weil es keine Schriftſteller gibt, die daraus etwas beſchrieben haben, was des Malens würdig ſei, da es dort nichts als Uebelthat, Mord und Tyrannei gibt, abgeſehen davon, daſs die Seltſamkeit und Unſchicklichkeit ihrer Trachten, Sitten und ihres Weſens mit »het ſchoon en fraay Antiek« ſtreite. Wohl wäre die erſte Aufgabe des Malers der Ausdruck der richtigen, kräftigen Leidenſchaften, aber was hilfe Alles, wenn damit nicht Schönheit der Perſonen verbunden ſei. »Schönheit erweckt Liebe; Häſslichkeit und Unſchicklichkeit Widerwillen«. (Groot Schilderb. nach der Ausgabe von 1714, Band 1, S. 151.) Auf dieſen Satz geſtützt, verwirft er alles Charakteriſtiſche, was dazu nicht paſst. Das Antike und Moderne laſſe ſich in keiner Weiſe vereinigen; der Verſuch ſei, als ob man einen Pferdekopf auf einen Menſchenhals ſetze. Das Antike gilt zu allen Zeiten; das Moderne wechſelt mit der Mode. Edel und unedel, das iſt Antik und Modern. Jenes iſt unbegrenzt; in alter Geſchichte, Fabeln und Sinnbildern, die es darſtellt, iſt Alles begriffen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und zwar in einer Weiſe, die keine Veränderung kennt, ſondern ſich immer gleichbleibt. Das Moderne dagegen iſt nicht frei, iſt ſtreng begrenzt und von geringer Macht, denn es kann nur das Gegenwärtige darſtellen, das obendrein ſich immer verändert. Darum kann die moderne Malerei nicht edel genannt und nur, wo ſie einigen Schein von Wohlgefälligkeit hat, als eine Beſchäftigung zur Ausſpannung des Geiſtes erachtet werden. Maler, welche ihr Leben damit zubringen, ſind nur für Handwerker zu zählen. Das Moderne edel zu machen, wäre ſo unmöglich, wie aus einem Eſel ein Pferd zu machen. Mit Erbitterung kämpft Laireſſe gegen den Satz, daſs es genug ſei für den Maler, der Natur getreu zu folgen. (Hier wie an vielen Stellen polemiſirt Laireſſe, für jeden Kundigen unverkennbar, ganz ſpeciell und direct gegen Rembrandt und deſſen Schule. Früher ſei er ſelber für Rembrandt geweſen; dann habe er ſich bekehrt.) Man müſſe nach dem Erhabenen ſtreben und alles Gemeine vermeiden!

Intereſſant iſt es nun, wie er den Begriff des Maleriſchen (schilderachtig) erklärt und dadurch einen Strich durch den gröſsten Theil der holländiſchen Malerei zieht. Das Maleriſche, namentlich das Schönſte und Auserleſenſte desſelben, bezeichne das, was würdig ſei, gemalt zu werden; das Schlechte und Unſchöne verdiene in keiner Weiſe die Ehre. Wie man in einem Korbe mit reifen und unreifen und verfaulten Früchten die erſten auswähle, die andern verwerfe, ſo müſſe der Verſtändige das Beſte von Geſchmack und das Schönſte für's Auge wählen und Anderes als unwürdig verwerfen.

Zur Erklärung fügt er bei: eine Landſchaft mit geraden, ſchlanken Bäumen, flachen Gründen und ſanften Hügeln, klaren und ſtillen Gewäſſern, ſchönen Durchſichten, azurblauer Luft und einigen treibenden Wolken, zierlichen Fontainen, ſtattlichen Häuſern und Paläſten im wiſſenſchaftlichen Bauſtil mit ſchönen Ornamenten, mit wohlgebauten, richtig nach ihrem Beruf colorirten und gekleideten Menſchen und wohlgefütterten Kühen, Schafen und anderen Thieren:

»dieſe genannten Dinge mögen alle mit Recht den Namen des Maleriſchen führen.«

»Aber ein Bild voll miſsgeſtalteter Bäume, deren Zweige und Laub ſich wüſt und ungeſchickt von Oſten nach Weſten ſpreizen, die Stämme, krumm, alt und geborſten, mit Auswüchſen und Löchern, unebener Boden ohne Wege, ſcharfe Hügel und übermäſsig hohe Berge, welche die Ausſicht hemmen, rohe oder ver-

Schäferſcene. Dresdener Galerie.

fallene Gebäude, deren Ruinen überhauf liegen, moraſtige Waſſer, eine Luft voll ſchwerer Wolken, im Felde mageres Vieh und ungeſchickte Landſtreicher oder eine Zigeunerrotte als Staffage u. ſ. w. kann unmöglich für eine ſchöne Landſchaft erklärt werden. Kann Jemand es begründen oder mit geſunden Sinnen ſagen, das iſt ein maleriſches Männlein, wenn er auf einen verkrüppelten und ſchmutzigen Bettler weiſt, voll Fetzen und Lappen, groſsfüſsig und plattfüſsig, das Haupt mit einem ſchmutzigen Tuch umwunden, gelb und das Fell wie ein engliſcher Bückling geröſtet, damit beſchäftigt, ſeine Läuſe zu knicken; oder dergleichen dürre

und plumpe Figuren? Muſs man nicht ſagen, daſs er Einen damit zum Narren habe?«

»Was mich betrifft, ich bin feſt überzeugt, daſs der Abſtand zwiſchen Schön und Häſslich allzugroſs iſt, um nicht dazwiſchen einen Unterſchied zu machen. Meinetwegen mögen Einige van Laar, Andere Bamboots, Brouwer, Molenaer und von Landſchaftern Breugel, Bril, Blomaert, Savery, Berchem (auch dieſer!) und ähnliche Meiſter »maleriſch« nennen; ich ſtelle Raffael, Correggio, Pouſſin, Lebrun u. ſ. w. und für Landſchaften Albaan, Genouilje, Gaspar Pouſſin, den deutſchen Polidoor, und Alle, die in ihrer Wahl ihnen gleichen, entgegen.«

In gleicher Weiſe verwirft Laireſſe als die für die Zeichnung intereſſanteſten die robuſten und grob-muskeligen Körper in der Manier von Michel Angelo; das Geſicht mit groſsen Zügen, langer Naſe, weitem Mund, tiefen und hohlen Augen. Es ſei das ſo ungereimt, als ob man aus der Finſterniſs Licht, und Tugend aus den Laſtern holen wolle.

Wie er über die Darſtellung der holländiſchen Genremaler und ihre Bettler, ſchmutzigen Kinder u. ſ. w. urtheilt und dieſe Hydra des ſchlechten Geſchmacks bekämpft, haben wir ſchon früher angeführt.

Von Raffael und Pouſſin muſs man das Schöne lernen.

Als »Schönes in freier Luft« ſchildert er nun ausführlich eine Gegend im Geſchmack Ludwig's XIV. mit Bäumen, breiten Sandwegen, Marmorbrunnen und Marmorbildern, Baluſtraden im doriſchen Stil, einem Satyr als Wegweiſer, einer Nymphe mit Waſſerurne, einem Grab von lichtrothem Marmor mit Platte von Lapis oder Azurſtein, einer Brücke; in der Ferne ſteinerne Bauernhäuſer, Herrenhäuſer mit Fenſtern, $1^1/_2$ mal höher als breit oder 2 mal die Breite, die Oberfenſter rund, im doriſchen oder joniſchen Stil; ein Tempel von joniſcher und korinthiſcher Ordnung und Fontainen mit waſſerſpeienden Löwinnen u. ſ. w. Das iſt herrlich, groſsartig und vorzugsweiſe maleriſch. Denn die Liebe ergötzt ſich an Luſthäuſern und ſchönen Paläſten; der Neid erluſtigt ſich in wüſter Wildniſs unter Ruinen. Nun verſetzt ſich Laireſſe in eine fremdartige, wüſte, felſige Gegend; ein ſchwerer, vom Sturm gebrochener Eichbaum hat das Thor, welches dahineinführt, zerſchlagen. Es iſt kein Weg, kein Pfad vorhanden. Bruchſtücke einer Säule und eines Frieſes liegen im Moraſt. Ein junger Mann ſitzt da und zeichnet und belehrt Laireſſe, daſs es nichts Schöneres auf der Welt gebe, um es in Gemälden anzubringen: das Stück Säule, der Waſſertümpel, der zerbrochene Baum und eine düſtere Ferne als Hintergrund machten zuſammen gleich eine vollkommene Compoſition. Der junge Künſtler iſt ganz auſser ſich über die Schönheit dieſer Gegend. Ein bischen Licht dringt dabei durch die Bäume und ſcheint ihm auf den Schooſs. Laireſſe tritt zu ihm und beſieht ſein Portefeuille: lauter maleriſcher Unſinn von moraſtigem Waſſer, zerbrochenen Steinen, Baumſtämmen, dürren Zweigen, Kröten, Schlangen u. ſ. w. — Laireſſe geht weiter: die Sonne, ſchon im Untergang begriffen, ſchoſs ihre glänzenden Strahlen zwiſchen einigen ſchweren Wolken hindurch; weiterhin iſt die Luft dunkelblau, am Horizont mit gelblichen lichten Streifen, welche zwiſchen den Bäumen dem Künſtler ſtark in die Augen flinkern. Ein älterer Mann malt das. Doch das Gewitter bricht los und Laireſſe kehrt von ſeinem Phantaſie-Gang, bevor der düſtere Abend hereinbricht, nach Hauſe zurück.

Und nun urtheilt, ſagt er, was »maleriſch« iſt. Meine Anſicht darüber kennt

man. Aber die Jünglinge vergiftet man in ihrer Jugend und ihrem erſten Enthuſiasmus und redet ihnen ein, daſs ſie in Donner und Wetter mit Gefahr von Geſundheit und Leben hinaus müſsten, ſolche Unfälle und Gebrechen der Natur nachzubilden. Ihm ſind die Enthuſiaſten für das Düſtere, Chaotische und Häſsliche nicht beſſer, als Verrückte.

Aber Raffael, Pouſſin und Andere wären glücklicherweiſe noch da, uns zu erleuchten, um ihrem durchlauchtigen Vorbilde nachzuſtreben.

Das iſt das Ende der alten holländiſchen Malerei. Frans Hals und die derben Genremaler, Rembrandt immer und immer wieder im Buch, die groſsen Landſchafter, wie Ruisdael, Hobbema u. ſ. w., ſie werden abgethan. Von Alters her galt der Satz, daſs die niederländiſchen Landſchafter mit Wolken bedeckten Himmel zu malen liebten. Am Ausgang des Jahrhunderts wird auch das als eine maleriſche Rohheit angeſehen.

Wo man die Schönheit der Geſtalten ſuchen ſoll? Nicht bei den Modellen von Fiſch- und Apfelweibern, ſondern in Büchern über die Proportion und vor Gypsſtatuen, allerdings nicht um die Farbe da zu ſuchen, ſondern Schönheit, Zierlichkeit und Anmuth zu lernen. Das Colorit könne man aus dem Leben lernen.

Genug, um den Umſchwung der Idee vom Realismus zum akademiſchen Idealismus zu zeigen. Welchen unglaublichen Wuſt von falſcher Gelehrſamkeit Laireſſe als Polyhiſtor in den Entwürfen und Erklärungen von Bildern zuſammenhäuft, iſt hier nicht auseinander zu ſetzen. Daſs er andererſeits viele treffliche Regeln und Kunſtgriffe giebt, wurde ſchon oben geſagt. In ſeiner Farbentheorie ſtimmt er vielfach mit den Ergebniſſen der neueſten Forſchungen überein. (Gelb und Blau als Complementärfarben u. ſ. w.; merkwürdiger Weiſe fehlt bei ihm Orange in der Wichtigkeit als Miſchfarbe, während er Violett in richtiger Theorie verwendet.)

Mit ſolchen Anſichten hatte die alte groſse holländiſche Malerei ſeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr und mehr zu kämpfen, und ihnen erlag ſie im letzten Viertel. Giebt es ein ſchlagenderes Beiſpiel, wie einſeitige Theorien und Dogmen in der Aeſthetik mit gleicher Gewalt wirken wie in der Ethik?

Vom alten, freien, in Leben und Kunſt neue Bahnen brechenden Holland war man in den Renten-Staat gekommen, in dem der ſatte, in ſeinem Fett kurzathmige, die »Deftigkeit« abgöttiſch verehrende Mynheer die Hauptrolle ſpielte.

Eins hatte aus der bisherigen Malerei auch in den Augen der fanatiſchen »Antiken« Gnade gefunden: die feine, glatte, ſaubere Malerei der Klein- und Fein-Maler. Van Mieris war hoch geprieſen. Er wurde in mancher Beziehung über Dov erhoben, wie Pouſſin über Raffael. Genrebilder aus der vornehmen Geſellſchaft näherten ſich doch wenigſtens dem neuen Ideal, welches Schönheit, Anmuth und, nicht zu vergeſſen, immer »wohlgenährte« Geſchöpfe verlangte.

Wenn man nun mit dem zarten Pinſel des Mieris nach der Theorie des Laireſſe antike Vorwürfe, Menſchen, ſtudirt nach den antiken Statuen und Raffael, Paläſte, Tempel im antiken Stil, ſchöne Gärten im franzöſiſchen Geſchmack, Marmorbrunnen, blauen Himmel, ſchöne Fernſichten malte — das war's! Das war die neue, herrliche, von Laireſſe der früheren und verworfenen entgegengeſetzte Malerei.

Fort mit den düſteren Meiſtern, welche aufftreichen, daſs die Farbe gleich Dr... herunter läuft, wie Rembrandt und Lievensz, mit den Düſterniſs-Eulen, mit den Genremalern des Häſslichen, mit den Landſchaftern, welche armſelige Bauernhütten, Pfützen und Regenwolken, Felsbrocken und verdorrte Bäume und Kirchhöfe mit umgeworfenen Steinen malten!

Sie verſinken für die Kunſtliebhaber der neuen Theorie; doch ein glänzendes Geſtirn ſteigt am holländiſchen Kunſthimmel wieder empor und vergütet jene alle. Nun erſt hat man die wahre Kunſtbildung und Kunſthöhe; man hat — van der Werff!

Ende gut, Alles gut! ruft Houbraken, als er am Schluſs ſeiner Künſtlerbiographien zu Adriaan van der Werff kommt.

»Wie der Himmel ſeine Sterne hat, in unermeſslicher Gröſse und nach ihrem Standort verſchieden, ſo hat auch unſer niederländiſcher Kunſthimmel ſeine Kunſtſterne, die in unermeſslichem Abſtand und Glanz von einander ſich unterſcheiden. Der gröſste von ihnen, deſſen auſserordentlicher Kunſtglanz auch andere Kunſtſterne erleuchtet, iſt der überall berühmte Kunſtmaler Adriaan van der Werff.« So beginnt Houbraken des Künſtlers Apotheoſe.

Derſelbe wurde im Jahre 1659 zu Kralinger-Ambacht bei Rotterdam geboren. Sein Vater war ein wohlhabender Mühlenbeſitzer; beide Eltern aus altem dortigen Geſchlecht »van de oudſte Welgeboren mannen van Schieland«. Der Knabe kam nach Rotterdam auf die Schule, bewies hier aber einen ſolchen Zeicheneifer, über den er Spiel und Alles vergaſs, daſs der Schulmeiſter dem Vater rieth, ihn Maler werden zu laſſen. Dem Vater war das nicht zu Sinn; Adriaan ſollte Müller werden. Hierzu hatte der Knabe keine Luſt, und endlich gab ihn denn ſein Vater auf den Rath eines befreundeten Glasmalers zu Cornelis Picolett, welcher Portraits und Interieurs, doch ohne groſsen Ruf, malte. Anderthalb Jahr war er bei dieſem und lernte eifrig.

Vater van der Werff las aber mittlerweile Karel van Mander's Leben der Maler und fand darin, daſs die Maler vielfach ein ungebundenes Leben führten; er holte ſeinen Sohn alſo wieder nach Hauſe und es blieb dabei, er ſolle Müller werden. Adriaan war unglücklich, und darüber war wieder Mutter van der Werff unglücklich und ſagte zum Sohn: »Was ſoll aus Dir werden? Ich habe Gott immer gebeten, er wolle Dir einen Geiſt einflöſsen, daſs ich einen Prediger aus Dir machen könnte.« So zerplagten ſich die Drei. Endlich muſsten die Eltern nachgeben. Nach Berathung mit dem Freund Glasmaler und dem Dorfprediger wurde beſchloſſen, daſs Adriaan Maler werde. Man that ihn zu Eglon van der Neer in die Lehre.

Eglon war der Sohn und Schüler des Aart van der Neer, des groſsen Mondſchein-Malers; er lernte danach noch bei Jacob van Loo, der Converſationen, Portraits u. ſ. w. malte, und von dem die Staffage in einigen Bildern Hobbema's, Wynant's u. A. herrührt; Jacob, welcher der Stammvater der franzöſiſchen Vanloo geweſen ſein ſoll, zeichnete ſich aus im Malen nackter kleiner Geſtalten, beſonders von Frauen. (Immerzeel). Früh ging Eglon van der Neer nach Frankreich, dann lieſs er ſich in Rotterdam nieder; ſpäter wohnte er auch zu Brüſſel und Düſſeldorf; er war kurfürſtlicher und ſpaniſcher Hofmaler. Für Portraits, Landſchaften, Converſationen im Stile Terborch's mit Nachahmung deſſelben in der Kunſt, Sammet und Seide u. ſ. w. zu malen, dann im »Antiken«, im Sinne von Laireſſe, hatte er gleich hohen Ruf. Vier Jahre iſt Adriaan bei ihm geblieben.

Eglon hatte ein Bild des F. v. Mieris geliehen, es zu copiren. Adriaan war ſo eifrig darauf, daſs der Meiſter ihm endlich das Copiren zugeſtand, obwohl er ihn durchaus nicht für fähig dazu erachtete. Doch des Jünglings Nachbildung wurde ſo ausgezeichnet, daſs ſein Werk ſpäter zu Leiden von Kunſtfreunden für einen echten Mieris angeſehen ward. »An der Tatze erkennt man den Löwen«, ſagt Houbraken geiſtreich. Adriaan arbeitete ſich ſo in van Mieris' Malweiſe ein, daſs

Verſtoſsung der Hagar. Dresdener Galerie.

ſein Meiſter ihn fortan beim Malen der Kleider für ſeine Bilder verwandte. Er blieb auch weiterhin bei Eglon, der ihn mitnahm, wenn er in Leiden oder Amſterdam zu malen hatte.

Mit 17 Jahren »malte er ſein eigenes Portrait auf ein Kartenblatt« und verlieſs ſeinen Meiſter. Fortan trat er ſelbſtändig auf.

Cornelis Brouwer, ein Kunſtfreund und früherer Schüler Rembrandt's, war ſchon bei van der Neer ſein Gönner geworden. Eglon ſelbſt kaufte Adriaan ein in 16 Tagen gemaltes Bildchen ſeines Brüderchens um 9 Ducaten ab, worüber der alte van der Werff ſich gar nicht beruhigen konnte und einmal über das

andere ſagte: »Was! Junge! 9 Ducaten! 9 Ducaten! Morgen gehſt Du in Kralingen zur Kirche und giebſt einen davon den Armen!«

Brouwer's Empfehlung verhalf dem Jüngling zu ſolcher Achtung, daſs dieſer ein Atelier in Rotterdam miethete und Portraits und ſonſtige Bilder zu malen begann, wodurch er in Bekanntſchaft mit Adriaan Paats und dem Amſterdamer Kaufmann Philipp Steen kam. An dieſen verkaufte er ein Bild, das ſein Glück machte. Der Kurfürſt von der Pfalz nämlich kaufte daſſelbe von Steen und ſchätzte ſeitdem den Meiſter deſſelben. Houbraken citirt hierbei unſern gelehrten Balth. Schuppius wegen des Glücks, das zur Kunſt kam. Nun wurde van der Werff auch mit dem reichen Kunſtliebhaber und Kunſtſammler Flink, dem Sohn von Govert Flink bekannt. Im Jahre 1687 heirathete er Margarethe Rees, eine Mündel von Flink und aus alter angeſehener Familie. In Flink's Sammlungen habe ſich van der Werff nun an den italieniſchen Stil und Raffael, den er in den Kupferſtichen kennen lernte, gewöhnt; anfänglich fühlte er ſich durchaus nicht dazu hingezogen, dann aber ſei ihm das volle Verſtändniſs dafür aufgegangen. Von nun an wurde dieſer Stil für ihn maaſsgebend. Im Jahr 1692 lernte der Künſtler in Amſterdam noch andere Sammlungen italieniſcher Meiſter und viele Werke und in Grau ausgeführte Zimmermalereien des Gerard de Lairesse kennen, vor denen er oft ſprachlos vor Staunen über die Schönheit derſelben geſtanden habe. Nun malte auch Adriaan für Herrn Flink dergleichen Zimmerdecorationen.

Im Jahre 1696 beſuchte ihn Johann Wilhelm von der Pfalz in Rotterdam und beſtellte als Geſchenk für den Herzog von Toscana ſein eigenes Portrait und den Urtheilsſpruch Salomonis. Der Künſtler muſste dieſelben perſönlich nach Düſſeldorf überbringen und empfing dafür 3000 Gulden und eine Silberarbeit zum Geſchenk. Er wurde zum Hofmaler ernannt mit 4000 Gulden Gehalt, wofür er ſechs Monate des Jahres für den Kurfürſten zu malen hatte. 1689 erhielt er als Auszeichnung des Fürſten Portrait an goldener Kette für ſein Ecce homo. 1703 reiſte er perſönlich wieder nach Düſſeldorf und überbrachte eine Grablegung Chriſti. Der entzückte Fürſt beſtellte ſofort 15 Bilder von $2^1/_2'$ Höhe zu 21″ Breite, worin die Myſterien der katholiſchen Kirche dargeſtellt werden ſollten. Dazu erhöhte der Kurfürſt van der Werff's Gehalt auf 6000 Gulden, mit der Verpflichtung, neun Monate für ihn zu malen, ſchenkte ihm ſein Bildniſs mit Diamanten und erhob ihn in den Ritterſtand. Der Künſtler hat nicht verſäumt, ſich danach auch als Chevalier van der Werff zu unterzeichnen. Die Verkündigung, die Begrüſsung Eliſabeth's, die Geburt Chriſti, Simeon im Tempel bis zur Himmelfahrt Chriſti und Mariä und deren Krönung — es war eine neue Meſſiade, die ihrem Meiſter, wie man ſieht, noch andere Ehren eintrug, als einſt Rembrandt van Rijn. Der Kurfürſt war ſo voll Eifer, den Künſtler nur für ſeinen Dienſt zu haben, daſs er dem Könige von Polen, der 1710 van der Werff's Atelier in Rotterdam beſuchte, lieber zwei Bilder des Meiſters aus früherer Zeit ſchenkte, als dieſem geſtattete, zwei Gemälde für den König zu malen. Für die Diana und Kalliſto, welches Bild Adriaan für ſeine Frau gemalt hatte, und welches für eines ſeiner ſchönſten Werke galt, gab der Kurfürſt 1712 zu Düſſeldorf dem Künſtler 6000 Gulden und ſeiner Frau eine Toilette von Silber, aus 32 Stücken und zwei groſsen Waſchbecken beſtehend. Von Anton Ulrich von Braunſchweig hatten Beide früher ſchon werthvolle Andenken erhalten. Nie, ſagt Houbraken, hat ein Künſtler bei uns ſolche Preiſe erhalten. Aus der Verlaſſenſchaft von Herrn

Adr. Paats wurden 6 Bilder des »Ritters« für 16,000 Gulden, darunter das kleine »Loth und ſeine Töchter«, für 4200 Gulden verkauft.

Im Jahre 1716 ſtarb der Kurfürſt, und van der Werff war frei, zu malen, was ihm beliebte. Er verkaufte 1717 an den Grafen Czernin ein »Urtheil des Paris« für 5500, eine heilige Familie für 2500 und eine Maria Magdalena für 2000 Gulden. 1718 kaufte der Herzog von Orleans ein anderes »Urtheil des Paris« um 5000 Gulden.

In ſeinen ſpäteren Jahren weigerte er ſich, Schüler anzunehmen; nur ſeinen Bruder Pieter, Hendrik van Limborch und den ſpäteren Hofmaler des Markgrafen von Anſpach, Joh. Chriſt. Sperling, erkannte er als ſolche für voll an, ſowie ſeinen letzten Schüler, Bartholomeus Douven, ſpäter Hofmaler des Kurfürſten von Köln. Er malte auch nur noch täglich von 8 bis 2 Uhr. Nebenher bildhauerte er auch, machte Modelle und entwarf Pläne zu Gebäuden ſeiner Freunde und für ihre Landhaus-Gärten. Er hat auch in ſchwarzer Kunſt vier Blätter gearbeitet.

Hochgeehrt und reich ſtarb er, ein franzöſirt moderner Elfenbein-Rubens, am 12. November 1722.

Seine Bilder waren überall geſucht. Zehn Stücke wurden nach England für 3000 Pfund Sterling verkauft. Zwei Bilder von ihm, die nach Rom kamen, wurden daſelbſt ausgeſtellt. Die van der Werff's waren Prunkſtücke der fürſtlichen Galerien des 18. Jahrhunderts, und erſt der neue Geſchmack unſeres Jahrhunderts brachte vollen Gegenſatz, ſo daſs wieder verdammt wird, was ſo lange geprieſen, und geprieſen wird, was lange verdammt war. Noch im Jahre 1808 koſtete ſeine heilige Familie im Trippenhuis (ſeine Frau als Jungfrau Maria) 5225 Gulden und 1827 ſein lebensgroſses Selbſtportrait vom Jahre 1699 (Bruſtbild von 80 zu 66 Centim.) im Ankauf aus der Verlaſſenſchaft eines Nachkommens Gevers 6000 Gulden.

»Van der Werff,« ſagt Waagen richtig, »malte in den eleganteſten Formen und, im vollen Beſitz der Technik der Schule, mit der zarteſten Verſchmelzung eine groſse Zahl von Bildern aus dem Kreiſe der heiligen und Profangeſchichte, wie der Mythologie. Da es aber dieſen Geſtalten an Leben, den Formen an tieferem Verſtändniſs, der Farbe an Wahrheit und Klarheit fehlt, gewähren dieſe Bilder immer nur eine ſehr einſeitige Befriedigung. Ausnahmsweiſe malte er Genrebilder, welche durch wahres Gefühl, eine glückliche Laune und eine beſſere Färbung beweiſen, daſs auch ihm der Sinn für eine realiſtiſche Auffaſſung in hohem Grade eigen war.« Am herbſten ſagt Görling: »van der Werff verſtand es, die Zartheit der holländiſchen Kleinmeiſter und eine höchſt ſaubere, in's Geleckte fallende Färbung mit richtiger antikiſirender Zeichnung zu verbinden, nebenbei aber auch durch die Speculation auf den Sinnenkitzel dem Geſchmack der Maitreſſen-Periode Genüge zu leiſten. Kein Franzoſe hat Adriaan van der Werff in affectirter Grazie, innerlicher Hohlheit und äuſserlicher Eleganz übertroffen.«

Wir haben den Meiſter aus den Forderungen ſeiner Zeit erklärt. Er war ein bedeutendes Formtalent von anſchmiegender Schönheitsempfindung und äuſserlicher Eleganz, im Geſchmack der Zeit dem Weichen und Sinnlich-Schmelzenden und dem Vornehmen jener Götter und Grazien der italieniſch-franzöſiſchen Renaiſſance ergeben, denen auch Lüſternheit erlaubt war zur angenehmen Aufregung und als Göttervorrecht, wenn Prüderie und Eleganz nicht fehlte und Marmor- oder Elfenbeinglieder ihre Abſtammung höherer Ordnung verriethen. Elfenbein- oder Porcellanmalerei hat man treffend ſein Colorit, beſonders das des Fleiſches, genannt. Es iſt keine Gröſse in ihm, keine mächtige Idee durchgeiſtigt ſeine Werke.

Vor der akademiſchen Schönheit und Zierlichkeit und der Gelecktheit und Glätte der Pinſelführung kann und darf nichts Anderes aufkommen, am wenigſten der Gedanke an die wirkliche Natur; in den Saal und die Cabinette der ſich als arkadiſche Schäferinnen träumenden Schönen, über deren ausgeſchnittene bänderverzierte Corſette ſich die Herrn des franzöſiſchen Regimes beugen, zu den Goldſpiegeln und goldverzierten Möbeln, zu den Verſen der franzöſiſchen Anakreon-Schule und ſinnlicher, ſüſslicher italieniſcher Opernarien paſſen dieſe Bilder. Aber ſie ſind in ihrer Art etwas Ganzes — gar nicht zu vergleichen mit den Werken der groſsen holländiſchen Schule, in ihrer eigenſten Art wahre Armida-Gebilde zur Entnervung für den geſunden, natürlichen, kräftigen Geſchmack, aber doch eben Armida-Gebilde voll von dem Reiz und Zauber ihrer Zeit und darin ſo vollkommen durchgeführt, wie man es eben nur im Gefolge eines Terborch, Dov, Mieris u. ſ. w. lernen konnte. Der idealen Geſtaltung ſollte nach richtiger Auffaſſung ideales Colorit entſprechen: nicht blos für das Nackte, ſondern auch für die Gewänder, wobei Adriaan vielleicht noch den Einfluſs ſeines Meiſters Eglon van der Neer zeigte, der nach neuen Farben ſuchte, bis er alt wurde und ſeinen Schülern rieth, keine neuen Farben mehr zu ſuchen, ſondern die vorhandenen richtig zu gebrauchen. Stimmung im Sinne Rembrandt's, Dov's u. ſ. w. wollte van der Werff in ſeinen »antiken« Bildern nicht geben, weshalb er auch natürlich gegen Linie und beſtimmte Form der Vorgänger Licht- und Dunkel und Dämmerungs-Malweiſe wieder aufgab. Doch konnte er ſich manchmal nicht überwinden, ſeine in der Jugend ſogleich mit ſolchem Erfolge geübte Kunſt anzuwenden, Mieris und Terborch im Malen von ſeidenen Gewändern nachzuahmen, und er malte wohl auch hiſtoriſch-ideale Perſonen darin, was dann die Kritik ihm vorzuwerfen pflegte.

Für die Compoſition beſaſs er das hohe Form-Geſchick, das ihm überhaupt in ſeiner Manier, wie er ſie nun einmal dem Zeitgeſchmack vollkommen entſprechend übte, auch von ſeinen ernſteſten Widerſachern nicht abzuſprechen iſt.

Führen wir die Werke etlicher Sammlungen zur Charakteriſtik ſeiner Lieblingsſtoffe an.

Im Louvre befinden ſich: Adam und Eva, die Rettung Moſes, der keuſche Joſeph, die Verkündigung der Hirten, Magdalena, Antiochus und Stratonike, Tanz der Nymphen.

In Dresden: Schäferſcene; Bildniſs des Künſtlers und ſeiner Familie (1742 für 3500 Livres); Loth mit ſeinen Töchtern (1710 Geſchenk des Kurfürſten von der Pfalz); Venus und Amor; Einſiedler; Magdalena (aus der Sammlung Czernin); Urtheil des Paris (von Czernin); das Chriſtkind und Johannes; die Verkündigung Mariä; Diogenes mit der Laterne Menſchen ſuchend; Abraham verſtöſst die Hagar; Schachſpiel.

Pinakothek zu München: Magdalena in der Felshöhle vor einem Todtenkopf (lebensgroſs 5′ 11″ zu 4′); nächtliches Concert; Mädchen und Knaben mit einem Vogel etc.; Diana entdeckt das Vergehen der Kalliſto; (die folgenden ſämmtlich aus Düſſeldorf:) Sarah führt dem Abraham die Hagar zu; Kurfürſt Johann Wilhelm; Portrait der Kurfürſtin; die büſsende Magdalena; Ruhe auf der Flucht nach Egypten; Ecce homo; Abraham verſtöſst Hagar und Ismael; die Jungfrau Maria mit dem Jeſuskind und Johannes; dann die 16 Bilder der oben erwähnten Meſſiade.

XXXII—XXXV.

DIE NIEDERLÄNDISCHEN LANDSCHAFTS-, SEE-, THIER- UND SCHLACHTENMALER DES XVII. JAHRHUNDERTS.

Von

Alfred von Wurzbach.

Bei dem rapiden Fortſchritte, den die Kunſtwiſſenſchaft in den letzten Jahrzehnten gemacht, bei dem groſsen Intereſſe, welches ſpeciell der Blütheepoche des 17. Jahrhunderts entgegengebracht wird, bei dem fortwährenden, ja täglichen Herbeiſchaffen neuer Documente und Daten, ſind wir heute noch nicht einmal in der Lage, das koſtbare Material endgiltig zu ſichten, welches in den archivaliſchen Forſchungen holländiſcher Gelehrter und in den kritiſchen Studien deutſcher Fachmänner und Kunſtfreunde zum dereinſtigen Aufbaue des impoſanten Gebäudes einer Geſchichte der flämiſchen und holländiſchen Kunſt niedergelegt iſt.

Wir können weder die Exiſtenz der Mehrzahl der künſtleriſchen Individualitäten, ſei es nach ihren dürftigſten Lebensumriſſen durch Documente, ſei es ihrer künſtleriſchen Erſcheinung nach durch authentiſche Werke feſtſtellen; noch viel weniger können wir ihren gegenſeitigen Einfluſs anders als durch Vermuthungen nachweiſen; und endlich ſind es noch heute Hauptmomente im Leben und Schaffen der gröſsten holländiſchen und flämiſchen Meiſter, über welche die widerſprechendſten Anſichten zur Geltung gelangen.

Es kann ſich unter ſolchen Umſtänden heut nur um mehr oder weniger eingehende Unterſuchungen über den Lebensgang und die Werke einzelner hervorragender Männer handeln, denn was ſich „Geſchichte“ dieſer Kunſtepoche nennen würde, wäre nur eine Reihe aneinander gefügter Hypotheſen, die morgen die gewiſſenhafte Arbeit eines holländiſchen Archivars über den Haufen werfen könnte.

Man ſtaunt über die unerſchöpflich ſcheinende Zahl von Künſtlern, die in dem kleinen Landſtriche in wenigen Decennien ſo Auſserordentliches hervorgebracht haben. Die früher den Rembrandt, Oſtade, Ruysdael, etc. etc. zugeſchriebenen Werke fallen unter der Sonde der Kritik Dutzenden von Urhebern zu, deren Namen man vor Kurzem kaum noch nennen hörte. Suchen wir aber in den früheren Jahrhunderten nach den Quellen dieſes gewaltigen Stromes, ſo verlieren wir faſt vollſtändig ſeine Spuren, und doch drängt ſich jedem, der ſich mit der holländiſchen Kunſt der vergangenen Zeiten befreundet hat, die Ueberzeugung auf: „daſs dieſelbe, ungeachtet ſie treu den Entwicklungsphaſen folgt, welche die mittelalterliche Kunſt in Europa überhaupt durchgemacht hat, nichts deſtoweniger ſtets einen eigenthümlichen Charakter aufweiſt, und daſs die Blütheepoche des ſiebzehnten Jahrhunderts nur die ununterbrochene und logiſche Entfaltung früherer, dauernder Verſuche, daſs ſie nur das Reſultat einer nationalen Thätigkeit ſein kann, die von allem Anbeginne ihren eigenthümlichen Charakter mit ganzer Stärke, mit vollſtem Bewuſstſein empfunden und zum Ausdrucke gebracht hat.“

Mit den letzteren Worten hat C. Vosmaer, ein um die Geſchichte der holländiſchen Kunſt hochverdienter Forſcher, in der vollen Ueberzeugung von der ſeit Jahrhunderten vorhandenen nationalen Eigenthümlichkeit ſeines Vaterlandes, welche ſich gleichwol erſt nach langjährigen blutigen Kriegen mit Beginn des ſiebzehn-

ten Jahrhunderts zu einer politiſchen Machtſtellung durchzukämpfen wuſste, den Fingerzeig gegeben, nach welchem die Forſchung, deren Gegenſtand die Geſchichte der holländiſchen Kunſt bildet, vorzugehen habe, um zu einem erſprieſslichen Reſultate zu gelangen.

Es liegt in der Natur der Sache ſelbſt, daſs eine Epoche ſo bedeutender Blüthe nicht ein Impromptu in der Kulturgeſchichte abgeben könne; daſs ſie nicht wie auf Kommando in einem beſtimmten, fixirbaren Zeitpunkte beginnen und enden könne, ſondern daſs ſie im Keime, in allen ihren Elementen in demſelben Augenblicke vorhanden geweſen ſein müſſe, da ſich ein nationales Bewuſstſein überhaupt regte und fühlbar machte.

Allerdings verbindet man mit dem Begriffe: „holländiſche Malerei“ erſt mit dem Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts eine beſtimmte, klare Vorſtellung, die durch gleichzeitig erfolgte territoriale Conſolidirung der politiſchen Verhältniſſe, durch die Lostrennung der nördlichen Provinzen von den ſpaniſchen Niederlanden, greifbare Geſtalt annimmt; während es noch Aufgabe der künftigen Forſchung iſt, die Elemente und Keime dieſer Blütheepoche in den vorhergehenden Jahrhunderten aufzuſpüren, und von dem geſammten niederländiſchen Konglomerate loszulöſen.

Vor der Hand ſind wir noch lange nicht in der Lage, jene erſten Ausgangspunkte der holländiſchen, im Gegenſatz zur flämiſchen Kunſt ins Auge zu faſſen; wir ſind noch genöthigt von einer niederländiſchen Malerei zu ſprechen, in welcher die Elemente der holländiſchen und flämiſchen Schulen bis zum Beginne des ſiebzehnten Jahrhunderts mit einander laufen, wie ein gedrehter Faden, der ſich für unſer Auge erſt mit dieſem Zeitpunkte in zwei Fäden theilt. Wir werden ihn in der Folgezeit noch tiefer ins ſechzehnte Jahrhundert hinein ſpalten können, wenn die archivaliſchen Forſchungen uns dies ermöglicht haben werden.

Man liebt es den Beginn einer ſelbſtändigen nationalen Kunſt in Holland in das Jahr 1609, als in das Jahr des Waffenſtillſtandes zwiſchen Spanien und Holland zu ſetzen, weil dieſer Zeitpunkt den Abſchluſs des holländiſchen Freiheitskampfes bildet, aus welchem Holland als freier, ſelbſtändiger Staatenbund hervorging.

Dieſer Anſicht können wir uns nicht anſchlieſsen, da die nationale Exiſtenz eines Volkes überhaupt nicht von einem beſtimmten Ereigniſſe abhängig gemacht werden kann und andererſeits auch vor dem Jahre 1609 in Amſterdam, Dordrecht Haag, Utrecht, Harlem etc. etc. Maler exiſtirt haben, die ſich in ihrem nationalen Bewuſstſein unverkümmert neben den Flämen fühlten, es aber natürlich nicht ihre Schuld iſt, wenn ſie uns noch nicht genügend bekannt geworden ſind.

Ueberdies werden die Holländer alle jene Künſtler als nationale reclamiren, die in Folge der langjährigen Kriege nach Italien ausgewandert ſind, dort gelernt und beeinfluſst von italieniſcher Kunſtweiſe producirt haben. Ja, ſie fördern bereits Werke und Lebensdaten von Meiſtern zu Tage, die ungeachtet der Unruhen in ihrer Heimat gearbeitet und nationale Eigenſchaften bewahrt haben; ſie werden bald nach Dutzenden auf Künſtler hinweiſen, wie z. B. Franz Pietersz. de Grebber (geb. 1570 in Harlem, † 1649 ebenda), einen Maler, der bereits im Jahre 1601 unter den Vorſtehern der Lucasgilde zu Harlem erſcheint, von dem ſich ein zweifellos nationales Schützenſtück, vom Jahre 1610, im Muſeum zu Harlem befindet, und werden fragen, ob die vor 1609 entſtandenen Werke dieſes Meiſters nicht auch der holländiſchen und nicht der niederländiſchen Schule angehören?

Sie werden auf Künſtler des fünfzehnten Jahrhunderts hinweiſen, deren Erſcheinung eine durch und durch eigenthümliche und von ſolcher Bedeutung iſt, daſs ihr gänzliches Iſolirtſtehen unmöglich, daſs ſie vielmehr Vorläufer gehabt, eine Schule gegründet haben müſſen, und daſs die Bindeglieder von dieſen bis zu uns bekannten Individualitäten des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts, wenn auch jetzt verloren gegangen, ſo doch einmal exiſtirt haben müſſen.

Was hier von der holländiſchen Malerei im Allgemeinen geſagt wurde, gilt mit gewiſſen Einſchränkungen auch von der holländiſchen Landſchaft.

Daſs die Landſchaft in dem Sinne, in dem wir ſie heute vor Augen haben, und wie das ſiebzehnte Jahrhundert ſie hervorgebracht hat, in jenen älteren Epochen nicht geſucht werden kann, iſt ſelbſtverſtändlich. Es kann ſich wol nur um den landſchaftlichen Hintergrund handeln, der irgend einer religiöſen, ſpäter einer genrehaften Scene als Schauplatz dient, deſſen eminenteſte Anwendung uns in der Landſchaft mit der Anbetung des Lammes auf dem Genter Altarbilde der Brüder van Eyck erhalten iſt. Die in maleriſchen Formationen aufſteigenden Hügel, in welchen jede Erdwelle fühlbar, die flandriſche Stadt, die im Hintergrunde als Jeruſalem figurirt, in welcher jedes Fenſter zu erkennen, die Bäume, unter denen Cypreſſe und Dattelpalme zu unterſcheiden, die Wieſe mit Maaslieb und Löwenzahn zeigen uns deutlich den Charakter der damaligen landſchaftlichen Darſtellung, welche in der minutiös genauen Schilderung aller Einzelheiten nie mehr ihres Gleichen gefunden.

Bei manchen Mängeln der Linearperſpective bekunden die van Eyck's zugleich eine Meiſterſchaft in der Luftperſpektive, die nur bei Ruysdael und Hobbema wieder angetroffen wird, und die bei jeder Gelegenheit, wo die Landſchaft aus weiteſter Ferne ſo deutlich zum Fenſter hereinſieht, daſs man auf ſtundenweite Diſtanz Häuſer und Straſsen genau zu erkennen glaubt, das Auge vollſtändig über die Entfernung zu täuſchen vermag.

In ähnlicher Weiſe finden wir die Landſchaft bei Roger van der Weiden, Gerard van der Meire, Hugo van der Goes und Anderen immer detaillirend behandelt; von einer ſelbſtändigen Auffaſſung der Landſchaft als ſolchen aber ſcheint bei all dieſen Künſtlern noch nicht die Rede geweſen zu ſein.

Aus der Landſchaft dieſer Meiſter können wir uns einen Schluſs auf die gleichzeitigen Leiſtungen der Kunſtgenoſſen in den nördlichen Niederlanden erlauben, von welchen uns zwar die Quellen berichten, deren authentiſche Werke aber nicht auf uns gekommen oder wenigſtens aus der Maſſe des Vorhandenen noch nicht endgiltig ausgeſchieden ſind.

So erwähnt van Mander eines Altarbildes mit landſchaftlichem Hintergrunde der wunderbarſten Art in der Kathedrale zu Harlem von der Hand Albert van Ouwaters; desgleichen ſpricht der Anonymus des Morelli von den Landſchaften des Alberto d'Olanda in der Sammlung des Cardinals Grimani in Venedig, und Samuel van Hoogſtraaten erzählt, daſs Tizian die Landſchaften deſſelben Meiſters als Vorbilder für ſeine eigenen Studien genommen habe.[1]) —

Gegenwärtig iſt kein authentiſches Werk Ouwaters bekannt. Wir können nur aus dem landſchaftlichen Theile der wenigen Bilder des Gerrit van Harlem oder Sint Jans, der nach dem Berichte van Mander's den Unterricht Ouwaters genoſs, und aus den Bildern des „Gheerardt Jans fs. (filius Davidt) van Ouwater", der zu dem obigen Gerrit van Sint Jans in näheren Beziehungen ſtehen dürfte

und unter dem Namen „Gerard David“ für eine beträchtliche Anzahl von Bildern in Anſpruch genommen wird, auf den etwaigen Charakter der Landſchaften des Ouwater ſchlieſsen. Die Taufe Chriſti in Brügge von Gerard David zeigt in der Behandlung des landſchaftlichen Theils einen ganz anderen Charakter als die Bilder der van Eyck's. „Für den Eindruck des Werkes,“ — bemerken Crowe und Cavalcaſelle, „wirkt die prächtige, kräftig gefärbte Landſchaft entſcheidend. Ihr heller Glanz läſst die Figuren des Vordergrundes untergeordnet erſcheinen, als ob ſie nur beſtimmt wären, die Landſchaft zu heben und zu beleben.“ Daſſelbe Motiv der landſchaftlichen Auffaſſung bekunden mehrere dieſem Meiſter mit groſser Wahrſcheinlichkeit zugeſchriebene Bilder und auf uns gekommene Miniaturen. Das Ueberwiegen des landſchaftlichen Theils in den Gemälden dieſes Künſtlers iſt es auch, was zu der Vermuthung veranlaſste, daſs Gerard David jene Schule der Landſchaftsmalerei, welche ſich ſpäter in Dinant entwickelte, und die andererſeits von Lucas van Leyden (1494—1533) Eindrücke empfangen haben mag, beeinfluſst habe.

Dieſe Schule aus Dinant in Belgien iſt mit Joachim Patinir 1490 — 1545 ihrem bekannteſten Repräſentanten charakteriſirt. Bei ihr wird die Landſchaft ein ſelbſtändiges Objekt künſtleriſcher Behandlung, dem nunmehr die Figuren untergeordnet erſcheinen, — das frühere Princip iſt umgekehrt. Nach der Art und Weiſe aber, wie es gehandhabt wird, ſcheint die Vermuthung gegründet, daſs Patinir fremde Eindrücke, Grundſätze einer ganz fremden Auffaſſung angenommen und ſelbſtändig zu verwerthen geſucht habe. Denn die Landſchaft des Gerard David hat in Patinirs Atelier einen ganz anderen Charakter angenommen. War ſie bei dem Holländer noch ein getreues Abbild der Natur, ſo iſt ſie bei dem Belgier phantaſtiſch geworden; ſie entſpricht der Wirklichkeit nur noch in den Einzelheiten. Unmögliche Felsformationen, unmögliche Windungen der Ströme ſind in einer Farbe, die wol auf der Palette aber nicht in der Natur exiſtirt, auf die Bildfläche gebracht.

Dieſe Manier erhält ſich in zahlreichen Nachfolgern länger, als man es erwarten würde, während die Landſchaften Albert van Ouwaters und ſeiner unmittelbaren Schule ſpurlos verſchwunden ſcheinen. Der erſte Gedanke einer ſelbſtändigen Behandlung der Landſchaft aber ſcheint nach alle dem gerade ihm zu gehören und ſomit holländiſchen Urſprunges zu ſein.

In den Fuſstapfen Patinirs und ſeiner Schule wandelt gewiſſermaſsen das ganze ſechzehnte Jahrhundert. Die Brueghels, David Vinckebooms, Roland Savery, Frans Minnebroer, Jan de Hollander, Jacques Grimmer, Michiel de Gaſt, Hendrik van Cleef halten feſt an dem einmal errungenen Grundſatze, die Landſchaft als einen vorwiegenden Gegenſtand künſtleriſcher Auffaſſung zu behandeln; ob ſie dies, mehr oder weniger von fremder Kunſtweiſe beeinfluſst, gethan haben, ändert im Grunde wenig oder nichts an der Sache.

Wir müſſen aber geſtehen, daſs der Sprung von Albert van Ouwater über Patinir zu den Holländern der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts ein groſser iſt, und daſs hier eine Lücke in unſerer Begriffsbildung zurückbleibt, die auch durch Miniaturen nicht mehr auszufüllen iſt.

Insbeſondere, wenn es ſich um die holländiſchen Maler handelt, die vor dem Jahre 1566 thätig geweſen ſind, macht ſich der Bilderſturm, das beklagenswertheſte Ereigniſs des ſechzehnten Jahrhunderts, in der empfindlichſten Weiſe auf jedem

Blatte der Kunſtgeſchichte geltend. Dieſer Paroxysmus, der am 14. Auguſt 1566 in Weſtflandern zwiſchen Ley und dem Meere und in Artois begann, hatte nach drei Tagen bereits 400 Kirchen, ungezählt all die Kapellen, Klöſter, Sacramentshäuschen, Bildwerke, Gräber, Grabſchriften, Kreuze, Bücher, Manuſcripte, die nebenher zu Grunde gegangen ſein mögen, zerſtört.

Amſterdam, Alkmaar, Antwerpen, Breda, Brüſſel, Delft, Aarnheim, Nymwegen, Roermonde, Venlo, Harderwijk, Gent, Haag, Hartogenboſch, Leeuwarden, Leyden, Komene, Meenen, Middelburg, Oudenaarde, Rotterdam, Utrecht und wie die Städte alle heiſsen mögen, keine blieb verſchont; im ganzen Lande wüthete die fanatiſirte Meute, legte Kirchen und Klöſter in Schutt und Aſche und verwüſtete mit Feuer und Schwert was nicht niet- und nagelfeſt geweſen.

Es iſt allerdings keine kleine Mühe, unter ſolchen Kataſtrophen den künſtleriſch organiſchen Zuſammenhang des 17. Jahrhunderts mit dem fünfzehnten nachweiſen zu wollen, und wir müſſen dies einer künftigen Zeit überlaſſen, die über gröſseres Quellenmaterial zu verfügen im Stande ſein wird.

Mit Paul Bril, einem Maler aus Antwerpen (1556 — 1626), wird in der Regel eine neue Phaſe bezeichnet. Mit ihm verſchwindet der phantaſtiſche Charakter und macht einer einfacheren Auffaſſung der Natur Platz. Er kann vielleicht als derjenige angeſehen werden, der dem guten Geſchmacke in den Niederlanden zuerſt wieder auf die Beine half, und möglicher Weiſe iſt er auch derjenige, dem es die Holländer zunächſt verdanken, wenn ſie von nun an den Hauptſchwerpunkt ihrer landſchaftlichen Darſtellungen in das richtige Verſtändniſs für die poetiſchen Schönheiten ihres eigenen Landes legen. Sie wiſſen von nun an dem Meere, der heimatlichen Küſte, der eintönigen Uferlandſchaft, dem Flachlande, dem Walde und Buſche ſo zahlloſe Reize abzugewinnen, wie dies nur Naturpoeten vermögen.

Zugleich fällt das Auge des Künſtlers auf die belebenden Geſchöpfe, auf Thier- und Menſchenwelt, und Landſchaft und Staffage ſind in ihrer Wechſelwirkung nicht mehr zu trennen.

Die nüchterne religiöſe Anſchauung des Holländers, die ſich bald von jeder Tradition frei machte, bewährt ſich gegenüber der Staffage in demſelben Augenblicke, in welchem die holländiſche Kunſt ihr eigentliches Territorium, die heimatliche Landſchaft, gefunden hat. Alles, was ein Charakteriſtikum der früheren Epoche des 16. Jahrhunderts geweſen iſt, verſchwindet, die italieniſchen Ruinen und Tempel finden ſich nur noch bei wenigen italieniſirenden Meistern. Das antike römiſche Koſtüm hört gänzlich auf, und ſelbſt die bibliſche Staffage, wenn ſie noch erſcheint, wie dies z. B. bei Moyart, ja noch auf den Landſchaften Rembrandts thatſächlich der Fall iſt, wird in ſo ausgeprägte heimatliche Formen eingekleidet, daſs es oft des Scharfſinnes bedarf, um ſie als das zu erkennen, was ſie eigentlich vorſtellen ſoll. Und mit dieſer Wandlung der Staffage ſind wir vor einer neuen Phaſe der Landſchaft angelangt.

War die Landſchaft im 15. Jahrhundert lediglich der Hintergrund einer Handlung, oder bildete ſie nur einen perſpectiviſchen Ausblick, (die wenigen Beiſpiele ſelbſtändiger Behandlung, die uns durch die Quellen überliefert ſind, ausgenommen) ſo ſcheint ſie im 16. Jahrhundert ein gegenüber den Figuren vorwiegendes Objekt der Darſtellung geworden zu ſein. Die Figuren wurden im Verhältniſſe zur Landſchaft kleiner und ſinken oft bei de Bles und Patinir zur unbedeutenden Nebenſache herab; dieſer Prozeſs geht noch weiter: die Figuren verſchwinden faſt

ganz, wie bei van Goyen, die Landſchaft wird ganz ſelbſtändiges Kunſtobject bei Rembrandt, Ph. de Koning, Ruysdael, Hobbema, Wynant's, welch Letztere nur noch die Landſchaft allein behandeln.

Die Staffage wird von anderer Hand gemalt. Wir ſtehen hier vor einer, in der Kunſtgeſchichte einzigen Erſcheinung, vor einer gewerbsmäſsigen Mitarbeiterſchaft, vor einer Menge von Malern, die nur Landſchaften gemalt, mit ſolchen, die nur ſtaffirt haben.

Damit aber ſcheint auch alles verſchwunden zu ſein, was auf früheren Landſchaften noch zu dem alten oder neuen Teſtamente in irgend einer Beziehung ſtand. Bibliſche Figuren von fremden Händen auf den Landſchaften anderer Meiſter laſſen ſich allerdings nachweiſen, aber ſie erſcheinen ſo vereinzelt, daſs ſie kaum in Betracht gezogen werden können.

In den Landſchaften van Goyen's, Ruysdael's und Hobbema's aber hat der naturaliſtiſche Sinn der holländiſchen Schule alles abgeſtreift, was im Entfernteſten an eine fremde Kunſt, ein fremdes Land, oder an Eindrücke erinnern könnte, die nicht durch und durch heimatlich wären.

Hand in Hand mit dieſen Meiſtern gehen Albert Cuyp, Berchem, Potter, Adr. van de Velde, Ph. Wouwerman, welche Landſchaft und Staffage mit gleicher Vollkommenheit behandeln, welche nicht mehr als Thiermaler, nicht mehr als Landſchafter, ſondern als Specialiſten betrachtet werden müſſen, die alle Sphären der belebten Natur mit gleicher Virtuoſität darzuſtellen verſtanden.

Nur wenige Momente ſind es, die in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die ſelbſtändige Entwicklung der holländiſchen Landſchaft noch hinübergreifen und ſie gewiſſermaſsen indirekt beeinfluſſen; ſo das alles umfaſſende Genie des Rubens, welches, der flämiſchen Kunſt neue groſsartige Wege eröffnend, auch die Landſchaft in der entſcheidendſten Weiſe beeinfluſste und nach jeder Richtung hin die Grundveſten legte, auf welchen die Trennung der Flamänder von den Holländern erfolgte. Er machte die Farbe zum Princip, während die Holländer dem Tone treu blieben.

Farbe und Ton bleiben fortan die beiden Pole, um welche ſich flämiſche und holländiſche Kunſt bewegen, bis Rembrandt dem Tone durch das Helldunkel einen neuen Zauber zu verleihen weiſs. Als der Erfinder dieſes Mirakels kann er allerdings nicht angeſehen werden, aber als der Superlativ an Technik und Gefühlswärme, als derjenige, welcher der holländiſchen Kunſt auf allen Gebieten, ſo auch in der Landſchaft, einen unerſchöpflichen Bronnen erſchloſs, aus dem eine unabſehbare Reihe von Künſtlern ihre Motive, Ideen, Koſtüme und Charaktere geholt, aus welchen ſich eine Schule gebildet, deren unverwüſtbare Lebenskraft durch nichts deutlicher dokumentirt werden kann als durch den Hinweis auf die Radirungen eines F. G. Schmidt, I. de Frey, L. Flameng und W. Unger, welche alle die Inſpiration zu den bedeutendſten Schöpfungen der modernen Radirkunſt aus dem Borne des Rembrandt'ſchen Genius geſchöpft.

Jan Josefszoon van Goyen.

Geb. in Leyden 1596, † im Haag 1656.

Als einer der typiſch intereſſanteſten Meiſter der Blütheepoche der holländiſchen Landſchaftsmalerei und als der erſte, der mit den alten Traditionen, die in den Bildern eines Eſaias van de Velde, Vinckebooms, Brueghel, Averkamp und anderer flämiſcher wie holländiſcher Landſchafter noch die Oberhand behaupten, vollſtändig brach, nimmt Jan van Goyen die Aufmerkſamkeit im hohen Grade in Anſpruch.

Er iſt am 13. Januar 1596 zu Leyden geboren und gehört ſeinem Geburtsjahre nach in jene Reihe holländiſcher Meiſter, welche Vosmaer als Vorläufer Rembrandt's bezeichnet hat, und welche mit den Namen Raveſtein, Laſtmann, Pinas, Hals, Theodor de Keyſer, Jan Gerritsz Cuyp, Leonard Bramer und Roghman noch lange nicht erſchöpft iſt.

Houbraken hat uns eine ziemlich eingehende Biographie des Meiſters hinterlaſſen, die zwar noch mancher Aufklärungen bedarf, aber im Ganzen verläſslich zu ſein ſcheint.

Sein Vater, Joſef van Goyen, beſaſs nicht nur Verſtändniſs für die Kunſt, ſondern noch mehr für das Talent ſeines Sohnes und ſchickte ihn der Reihe nach zu fünf verſchiedenen Malern in die Schule, welcher Umſtand als ein indi-

rekter Beweis dafür angeſehen werden kann, daſs er keinen von ihnen für den richtigen hielt.

Houbraken nennt als van Goyen's erſten Lehrer Coenraet Schilperoort, einen Landſchaftsmaler in Leyden, von dem nur noch Orler in ſeiner »Beſchryving der Stad Leyden« mittheilt, daſs er im Jahre 1635 geſtorben ſein ſoll; über den Charakter ſeiner Werke iſt uns nichts bekannt. Bei dieſem ſoll van Goyen nur drei Monate geblieben ſein, um ſodann in das Atelier des Malers und Bürgermeiſters von Leyden, Iſaac Nicolai van Swanenburgh, des Vaters jenes Iſaaczoon Swanenburgh zu wandern, der als Lehrer Rembrandt's das gröſste kunſthiſtoriſche Intereſſe beanſprucht. Bei ihm kann Goyen nur vor dem Jahre 1614 gelernt haben, da Iſaac Nicolai in dieſem Jahre ſtarb. Doch wiſſen wir weder, wie lange er bei dieſem, noch wie lange er bei ſeinem nächſten Lehrer, Jan Adriaansz de Man, geblieben iſt. Auch von dieſem Künſtler iſt uns auſser einem einzigen Bilde nichts bekannt.

Hierauf ſoll ihn ſein Vater, in der Abſicht Jan zu einem Glasmaler heranzubilden, zu Hendrik Clok in die Lehre gegeben haben. Auch dieſer Hendrik Clok iſt ein unbekannter Künſtler; vielleicht hat Houbraken geirrt und Hendrik ſtatt Cornelis Clock geſchrieben; der Letztere war allerdings in jener Zeit zu Leyden als Glasmaler thätig und führte in den Jahren 1601—1603 für die Kirche St. Jean zu Gouda eine Reihe von Glasgemälden nach Zeichnungen des oben erwähnten Iſaac van Swanenburgh aus. Ein Hendrik Clok aber iſt auſser dieſem einzigen Mal bei Houbraken nirgends erwähnt.

Da aber van Goyen wenig Luſt zu dieſer Kunſt verſpüren lieſs, ſoll ihn der Vater im Jahre 1613 zu Willem Gerritzen nach Hoorn geſchickt haben. Auch dieſer Willem Gerritzen iſt ein dunkler Punkt der holländiſchen Kunſtgeſchichte.

Bei ihm blieb van Goyen zwei Jahre und begab ſich dann, alſo 1615, wieder nach Leyden. Im Alter von neunzehn Jahren reiſte er nach Frankreich. Den Zurückgekehrten ſchickte der Vater, der von den künſtleriſchen Leiſtungen ſeines Sohnes, trotz der mannigfachen Lehrer, noch immer nicht recht erbaut geweſen zu ſein ſcheint, in das Atelier des Eſaias van de Velde, des bekannten Malers und Radirers, nach Harlem.

Nach einer häufig vorkommenden Annahme wird Eſaias van de Velde für einen Altersgenoſſen van Goyen's gehalten; es läſst ſich das urkundlich widerlegen, denn Eſaias van de Velde heirathete bereits im Jahre 1611 zu Harlem und muſs ſomit vor 1596 geboren ſein.

Das Verhältniſs der beiden Künſtler ſcheint jedoch kein eigentliches Lehrverhältniſs mehr geweſen zu ſein, da van Goyen's Individualität in einem Alter von zwanzig Jahren bereits ziemlich ausgebildet geweſen ſein dürfte. Es ſcheinen ſich zwiſchen den beiden Malern vielmehr collegiale, freundſchaftliche Beziehungen herausgebildet zu haben, welche durch einen längeren Aufenthalt beider in Leyden und im Haag, um das Jahr 1631, noch inniger geworden ſein mögen. Auch könnte eine eigentliche Lehrzeit bei Eſaias, wie Houbraken bemerkt, kaum länger als ein Jahr gedauert haben, da van Goyen, der 19 Jahre alt nach Frankreich ging, alſo ungefähr im Jahre 1616 zu Eſaias in's Atelier kam, bereits zwei Jahre nachher in ſeiner Vaterſtadt mit Annetje Willemsd. van Raelſt verheirathet erſcheint, und es doch ziemlich wahrſcheinlich iſt, daſs er bereits vor ſeiner Verehelichung wenigſtens einige Zeit ſelbſtändig gearbeitet habe.

Wie kurz aber auch dieſe Lehrzeit bei Eſaias geweſen ſein mag, ſein Einfluſs währt in van Goyen's Bildern jahrelang fort, ja ſpät noch kehrt er gerne zurück zu den typiſchen Figürchen, zu den Eislandſchaften, zu dem bald geiſtreichen, bald gedankenloſen Figurengewimmel ſeiner Jugendjahre, mit einem Worte zu all' dem, was er dem Meiſter abgelauſcht und was die Bilder ſeiner erſten Periode wie Variationen nach Motiven des Eſaias erſcheinen läſst; aber nie mehr kehrt er zurück zu jener weiteren Eigenthümlichkeit, die ſeinen Lehrer und ſeine eigenen Jugendbilder charakteriſirt, zu den groſsen grün gefärbten Bäumen mit den fleiſsig gezeichneten Blättern, zur harten, fetten und entſchiedenen Farbe und zur unentſchiedenen Buntheit. Seine Landſchaft iſt in kurzer Zeit eine ganz andere, eine dem Charakter des Landes eigenthümliche und dem Entwicklungsgange der holländiſchen Kunſt entſprechende geworden.

In Kürze verſteht es van Goyen, den zauberiſchen Duft der eintönigen holländiſchen Flachlandſchaft, die charakteriſtiſche Farbe der Dünen und Sümpfe wiederzugeben. Er iſt aber auch ſofort der erſte ſeit den Brüdern van Eyck, der es verſteht die Luft zu malen, wie ſie iſt, als einen farbloſen Körper, aber doch als etwas vorhandenes, der die Bäume nicht mehr grün, das Waſſer und die Luft nicht mehr blau malt, ſondern alles Leben Athmende in wirkliche, warme ſonnige oder herbſtliche Luft einhüllt. Er erreicht in ſeiner beſchränkten Sphäre dieſelbe Höhe wie Rembrandt, er ſchon verſteht es, die Farbe vollends durch den Ton zu erſetzen.

Es iſt nahezu unglaublich, mit wie geringen Mitteln er die mächtigſte Wirkung hervorzubringen vermag; die ganze Landſchaft erſcheint zuweilen wie getaucht in einen braunen, braungelben, grünlichen oder grauen Ton, lichter oder ſtärker, wie er deſſen gerade bedarf, und aus demſelben erheben ſich, wie aus der Ferne eines Stereoskops, die Thürme und Häuſer, die Bäume und Segel und die mit unnachahmlicher Genialität hingeworfenen Figürchen. Auch dieſe Eintönigkeit der Farbe erinnert zuweilen an gewiſſe Camaieux des Eſaias van de Velde.

Man hat dieſen gelblichen oder grauen, einfarbigen, dem van Goyen eigenthümlichen Ton, zu einer Zeit, da man noch kein Verſtändniſs hatte für ein Bild, welches nicht Blau, Roth, Gelb und Grün in entſchiedenen Farben aufweiſen konnte und man die farbenbunten Teniers und Mieris den Hobbema's und Ruysdael's weit vorzog, in ſcharfſinniger Weiſe der Nachwirkung des ſogenannten Harlemer Blau's zugeſchrieben. Man bezahlte damals die van Goyen's mit 10 fl., Willem Mieris und Verkolje dagegen mit 1000 fl.; aber der Geſchmack der Zeiten ändert ſich, und das angeblich ſchädliche Harlemer Blau van Goyen's ſteht heute hoch im Preiſe der Liebhaber und noch höher im Geſchmacke der Verehrer der holländiſchen Naturaliſten.

Van Goyen iſt ein Typus ſeines Vaterlandes, wie es Oſtade in ähnlicher Weiſe iſt, er brachte die neue naturaliſtiſche Auffaſſung zuerſt in die landſchaftliche Scenerie; in ſeiner Farbe wurzeln bereits die Keime Ruysdael's und Hobbema's, ſo daſs er als der eigentliche Schöpfer der holländiſchen Stimmungslandſchaft zu betrachten iſt. Sowohl mit den Traditionen jener Schule brach er, welche die Natur nur ſo darſtellen zu können glaubte, wie ſie ſich ihren Augen unmittelbar zeigte, als mit jener, welche Landſchaften malte, die nur in ihrer Phantaſie exiſtirten, endlich mit jener, die ihre Motive in Italien und ſonſt in der Fremde holte. Van Goyen iſt der erſte mit Empfindung begabte autochthone Naturaliſt auf holländiſchem Boden;

er faſste die Natur ſeines Heimatlandes mit realiſtiſcher Treue auf, wie kein Anderer, und iſt ſo der Holländer par excellence. Ruysdael und Hobbema können ebenſo gut in franzöſiſchen Wäldern, de Koninck und Wynants auch in deutſchen gemalt haben, van Goyen aber iſt zu Hauſe an den Ufern der Maas, an der Zuyderſee, an der holländiſchen Meeresküſte, vom Y zu Amſterdam bis zu den Badehütten bei Scheveningen. Er hat all' dieſe Stätten mit der Mappe unter dem Arme beſucht, um der Natur die Motive zu ſeinen zahlreichen Bildern und Zeichnungen abzulauſchen.

Ob er ſich vor dem Jahre 1631 auf längere Zeit und dauernd von ſeiner Vaterſtadt Leyden entfernt hat, iſt uns nicht verbürgt; bei ſeinem jungen ehelichen Glücke iſt es nicht wol anzunehmen. Ueberhaupt ſcheint er auſser jener oben

Ufer der Maas. Gemälde von Jan van Goyen.

erwähnten franzöſiſchen Reiſe das Ausland nicht beſucht zu haben. In dem Jahre 1631 finden wir ihn im Haag anſäſsig; 1640 erſcheint er in den Regiſtern der Lucasgilde dieſer Stadt als einer ihrer Vorſtände, und dies ſowol als das Antreffen ſeines Namens in den Ordonnanzbüchern des Prinzen Friedrich Heinrich und in den Rechnungen des Haag deutet auf ſeine angeſehene Stellung und ſeine Wolhabenheit. Doch wären das nur indirekte Vermuthungen hierfür; der nachweisbare Beſitz mehrerer Häuſer an der Dunne Bierkade im Haag, deren eines er im Jahre 1639, ein anderes 1646 erwarb, und in welch letzterem er nach den Steuerbüchern vom Jahr 1654 auch wohnte, ſind ein ſicherer Beleg für van Goyen's wolgeordnete finanzielle Verhältniſſe. Das erſte dieſer Häuſer iſt für die Kunſtgeſchichte noch deshalb von beſonderem Intereſſe, weil es der Eigenthümer im Jahre 1649 an Paul Potter vermiethete. Weitere Zeugniſſe der Achtung und Ver-

ehrung ſeiner Zeitgenoſſen ſind drei uns erhaltene Porträts van Goyen's; das eine, von der Hand van Dyck's gezeichnet, befand ſich ehedem im Beſitze Ploos van Amſtel's und wurde von dieſem in Handzeichnungsmanier in ſeinem prächtigen Werke imitirt; es figurirte in den Sammlungen Wallraven, Ploos van Amſtel, Goll van Frankenſtein und wurde im Jahre 1847 auf der Auction Verſtolk van Soelen verkauft; das andere, von der Hand des Bartholomaeus van der Helſt, iſt durch eine Radirung Carel de Moor's bekannt. Das dritte und intereſſanteſte von Allen angeblich von der Hand des Frans Hals, zeigt den Künſtler ſtehend in ganzer Figur, den Hut auf dem Haupte, den Mantel über den linken Arm geworfen, in der rechten Hand die Handſchuhe haltend, in landſchaftlichem Hintergrunde. Rechts von ihm ſitzt auf einer Bank ſeine Frau in der damaligen Tracht mit Mühlſteinkragen und reicht ihrem zwiſchen ihnen ſtehenden etwa dreijährigen

Gemälde von Jan van Goyen. Galerie Rothan in Paris.

Töchterchen einige Kirſchen. Wir haben das Original nicht geſehen und kennen das Bild nur nach einem im Jahre 1771 in London erſchienenen, höchſt ſeltenen Schwarzkunſtblatte von J. Wright, welches die Schrift aufweiſt: „Van Goyen, his Wife and Child from an original painting of F. Hals, in poſſeſſion of Mr. Tho. Woodington.“

Houbraken ſagt van Goyen ſei »in't laatſt van Grasmaand 1656« zu Haag geſtorben; da es aber ſeit längerer Zeit gewiſſermaſsen zum guten Tone gehört, dieſen bei all' ſeinen Irrthümern und Fehlern für uns unſchätzbaren Künſtlerbiographen bei jeder Gelegenheit Lügen zu ſtrafen, ſo hat man auch ſeine Angabe über das Todesdatum van Goyen's, ſo beſtimmt ſie iſt, in Zweifel gezogen, und wir begegnen in der Kunſtliteratur, der beſtimmten Angabe Houbraken's gegenüber, den disparateſten Daten. So geben z. B. auch die beſten neueren kunſtwiſſenſchaftlichen Werke, wie das Handbuch von Waagen, der Katalog des

Muſeums von Amſterdam vom Jahre 1872, der Katalog der Galerie La Caze im Louvre vom Jahre 1871 das Datum 1666 als Todesjahr van Goyen's an, während der von J. Meyer und W. Bode 1875 herausgegebene Katalog der Suermondt-Galerie zwiſchen dieſem Datum und der Angabe Houbraken's die Mitte hält, indem er van Goyen noch im Jahre 1660 im Haag thätig ſein läſst.

Beide Angaben, die dem Künſtler in munificenter Weiſe ein längeres Leben verleihen, als ihm die Natur ſelbſt gegeben, beruhen auf einer falſchen Vorausſetzung, die wichtig genug iſt, um richtig geſtellt zu werden.

Die Kunſtſchriftſteller van Eijnden und van der Willigen erzählen in ihrer »Geſchiedenis der vaterlandſche Schilderkunſt« (I. p. 378.) von einem Bilde von der Hand van Goyen's mit Figuren ſeines Schwiegerſohnes Jan Steen ſtaffirt, welches deutlich 1664 bezeichnet geweſen ſein und ſich in ihrem Beſitze befunden haben ſoll. Es wäre ſonach ſelbſtverſtändlich, daſs van Goyen, wenn er im Jahre 1664 noch gemalt hätte, im Jahre 1660 noch am Leben geweſen ſein müſste. Aber abgeſehen davon, daſs das Bild ſeitdem verſchollen iſt, liegt es näher anzunehmen, daſs Jan Steen ein von ſeinem Schwiegervater unvollendet gelaſſenes Bild nach deſſen Tode ſtaffirt und datirt habe, als daraus ein Elixir zur Verlängerung der Lebensdauer van Goyen's zu machen. Von circa 120 durch glaubwürdige Mittheilungen bekannten datirten Bildern van Goyen's iſt das jüngſte Datum: 1621. Aus dem nach Houbraken letzten Lebensjahre des Künſtlers, dem Jahre 1656, finden ſich noch drei datirte Gemälde: eine Uferlandſchaft der Galerie La Caze des Louvre, eine Marine im Muſeum zu Rouen und eine Kanalanſicht im Städel'ſchen Muſeum zu Frankfurt. Mit dieſem Jahre aber ſchlieſst die Reihe der datirten Arbeiten van Goyen's, und wenn er nach dem Jahre 1656 noch gemalt, ja 1664 noch datirt hätte, ſo dürfte man in dem Zeitraume von acht Jahren mit Recht nach noch anderen datirten Bildern zu fragen haben, da die Zahl derſelben bis zum Jahre 1656 in manchem Jahre oft ein Dutzend überſteigt.

Endlich hat Westrheene, der gewiſſenhafte Forſcher und Biograph Jan Steen's und Paul Potters documentariſch nachgewieſen, daſs die Erben van Goyen's, nämlich ſeine Wittwe Annetje von Raelſt, ſeine Töchter Margarethe und Maria, reſp. deren Ehegatten Jan Steen und Jacob de Claeu, die Verlaſſenſchaft ihres Vaters im Jahre 1657 öffentlich veräuſserten; und da von einer Verlaſſenſchaft bei Lebzeiten des Erblaſſers nicht die Rede ſein kann, ſo wird wol Houbraken mit ſeiner Angabe Recht behalten — und van Goyen iſt ſonach im Jahre 1656 geſtorben.

Es bleibt uns nach dem Erwähnten wenig mehr über die Lebensumſtände van Goyen's zu ſagen.

Das freundſchaftliche Verhältniſs zu ſeinem berühmten Schwiegerſohne Jan Steen, der am 3. October 1649 ſeine Tochter Margarethe heirathete, iſt aus der Biographie des Letzteren hinreichend bekannt. Was an der Geſchichte, daſs dieſe Verbindung, wenn ſie nicht noch früh genug ſtattgefunden hätte, zur ſchreienden Nothwendigkeit geworden wäre, Wahres ist, mag dahin geſtellt bleiben. Zuweilen begegnet man auf den Bildern Jan Steen's unter anderen Figuren dem Porträt van Goyen's, wie z. B. auf einem der ſchönſten dieſes Meiſters, einem Familienconcerte, im Privatbeſitze zu Paris, auf welchem er ſich und die Familie ſeines Schwiegervaters in der anmuthigſten Weiſe verewigte.

Der zweite Schwiegerſohn van Goyen's, der Maler Jacques de Claeun, (oder Jacob de Claeu) wurde bisher vergebens als künſtleriſche Individualität zu erfaſſen

gefucht. Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir ihn in jenem Stilllebenmaler Jacques Grief wieder zu erkennen glauben, welcher den Beinamen Klaau führte, und den Houbraken (I. p. 238.) mit Jacob Gerrifsz Cuyp als einen der Mitgründer der Malergilde in Dordrecht im Jahre 1642 bezeichnet.

Als feine Schüler nennt man Jan Steen, Claes Pietersz, Berchem, Hermann Saftleven und Arie van der Kabel, vielleicht mit gröfserem Rechte als Alle diefe, aber Salomon Ruysdael. Die Manier des Letzteren erinnert lebhaft an van Goyen, und von ihm läfst fich die intereffante Reihe weiter herab verfolgen auf Jac. Ruysdael und Hobbema, welche gegenfeitig zahlreiche Berührungspunkte bilden, während der andere Zweig der Schule van Goyen's in Hermann Saftleven bis zur Manierirtheit eines Griffier ausartet. —

Van Goyen malte faft ausfchliefslich Landfchaften, mit Vorliebe Flüffe, Canäle mit Kähnen, Fifchern und Marktleuten; die Ufer der Maas mit ihren müde dahin fliefsenden Waffern, auf welchen die Schiffe lautlos nach dem Meere gleiten, oder holländifche Dorffchenken mit raftmachenden Wagen, im Hintergrunde eine Stadt mit hohen, geifterhaft aufragenden gothifchen Thürmen, zuweilen Orte, deren Phyfiognomie noch heute zu erkennen, wie Nymwegen an der Waal mit feinen Baftionen und Mauern, oder Utrecht, Dordrecht, die Küfte von Scheveningen, Umgebungen des Haag, immer ftaffirt mit den holländifchen Booten, den Fifchern, die ihre Netze an's Land ziehen, oder mit Schlittfchuhläufern in allen erdenklichen Situationen. Diefelben Städte, Windmühlen, Bäume und Thürme finden wir auch auf den Bildern feiner Zeitgenoffen und Schüler, aber fie find nicht getaucht in jenes echt holländifche Incarnat, in jene eigenthümliche Farbe der holländifchen Scholle, die man wiedererkennt, fobald man holländifche Erde betritt, so dafs man unwillkürlich ausrufen möchte: das ift die Farbe van Goyen's! — Durch nichts ift diefer Künftler beffer charakterifirt, als durch die Schrift auf der Radirung Carel de Moor's nach dem Porträt von Bartholomaeus van der Helft, welche lautet: Joannes a Goyen, Natione Batavus, genuinus Pictor Regionum.

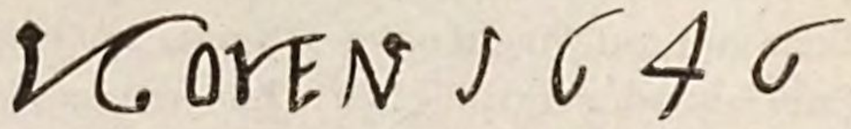
Es exiftiren auch Porträts von feiner Hand. So nennt der Katalog von Terwesten (p. 340) »En fraai mans en vrouwe portret in een landschapje, door I. van Goyen« fl. 18. 10, bei welchem Bilde es allerdings noch nicht erwiefen ift, dafs auch die Bildniffe von feiner Hand waren; aber ein Stich von Houbraken fcheint ein folches Porträt von van Goyen zum Gegenftande zu haben. Er trägt die Schrift: Jacobus Trigland, Praedikant te Amfterdam A°. 1610 Profeffor tot Leyden 1634, und links in der Ecke: V. G. pinxit, das Monogramm van Goyen's. Es dürfte wol aus der Zeit des Aufenthaltes Beider in Leyden herrühren.

Die Preife feiner Bilder haben zwar keine fo bedeutende Steigerung erfahren wie jene Jac. Ruysdael's, aber immerhin eine nennenswerthe, und wenn fie im fiebzehnten Jahrhundert mit zehn, im achtzehnten mit hundert Gulden erftanden wurden, fo werden fie im neunzehnten mit Taufenden bezahlt, und auf einer Pariſer Auction vom 16. März 1876 erreichte eine holländifche Landfchaft vom Jahre 1649 2360 Frs., und eine »1632« datirte Anficht der Maas bei Dordrecht 7020 Frs., welche Preife einen Mafsftab für die gegenwärtige Werthfchätzung des Meifters abgeben können.

Ungeachtet deffen gefchieht ihm durch die bedeutende Anzahl feiner im Verkehre fchwimmenden Bilder ein nennenswerther Eintrag. Van Goyen kommt zu häufig vor, um feinem inneren Werthe entfprechend bezahlt zu werden.

Seltener, ja ſehr ſelten ſind ſeine Radirungen, von welchen eine Folge von fünf Blättern in erſten Drucken mit der Adreſſe von Huyck Allardt, in zweiten mit der von R. und I. Ottens, in dritten Drucken ohne jede Adreſſe vorkommt. Das Muſeum zu Amſterdam beſitzt eine ſechſte „V. G. 1650“ bezeichnete Radirung, vielleicht ein Unicum, und was noch bemerkenswerther, vielleicht auch die einzige echte Radirung des Meiſters, die überhaupt exiſtirt, da die anderen fünf Blätter, obgleich ſie im Geiſte der Landſchaften van Goyen's gehalten ſind, von der jüngſten Kritik ihm abgeſprochen werden.

Bilder van Goyen's mit einer Staffage von anderer Hand gehören zu den Seltenheiten; die kaiſerliche Galerie des Belvedere in Wien beſitzt eine deutlich mit den Monogrammen van Goyen's und Philip Wouwerman's bezeichnete Landſchaft mit reicher Staffage von der Hand des Letzteren. —



Signatur von Jan Joſefszoon van Goyen.

Salomon Ruysdael.

Geb. um 1605, geſt. in Harlem 1670.

Wir betraten mit van Goyen jene Periode der holländiſchen Landſchaftsmalerei, wo dieſe ihre Motive lediglich in der heimatlichen Umgebung ſucht und auf dieſem Terrain in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre Glanzepoche erreicht. Wenn van Goyen gewiſſermaſsen als der Schöpfer dieſer naturaliſtiſchen Richtung anzuſehen iſt, ſo iſt Salomon Ruysdael einer ſeiner glücklichſten Schüler, ja längere Zeit ein ſo treuer Nachahmer ſeiner Manier, daſs auch ein geübtes Auge Jugendlandſchaften Salomon's nicht immer auf den erſten Blick von Bildern van Goyen's zu unterſcheiden vermag. Später macht ihn eine ängſtlich manierirte Behandlung der Bäume und eine entſchiedenere Farbe, der die van Goyen'ſchen Töne ſeiner früheren Bilder gewichen ſind, leichter kenntlich.

In dem Gegenſtande ſeiner Darſtellungen kommt er dagegen nie über die Motive hinaus, welche van Goyen mit ſo viel Glück und Phantaſie erfunden. Es ſind dieſelben holländiſchen Dörfer an den ſchlammigen Kanälen, in welchen ſich ſein fahlgrauer Lieblingsbaum, die Weide, ſpiegelt, oder eine Staffage von der Hand Adriaen van de Velde's ihren Durſt löſcht. In der Ferne gewahrt man einen Kirchthurm oder eine Windmühle, im Vordergrunde einige Kähne und eine Fähre. Von der unerſchöpflichen Variation dieſes Themas, wie ſie uns in ihrem Erfinder entgegen trat, beſitzt Salomon Ruysdael kaum eine Ahnung.

Die vielverbreitete Anſicht, daſs er ein Nachahmer des Jac. Ruysdael geweſen, baſirt nur auf einer ungenügenden Kenntniſs ſeiner Werke, die ihren Lehrmeiſter, van Goyen, auch der Technik nach, kundgeben. Gelegentlich wird auch van Schoeſt, ein Künſtler, der als Landſchaftsmaler »in der Art des van Goyen« nur dem Namen nach bekannt iſt, als ſein Meiſter genannt. Bisher hat W. Bode, ein mit »I. Schoeff 1650« (die beiden letzten Zahlen nicht deutlich leſerlich) bezeichnetes Bild, in der Sammlung Vieweg in Braunſchweig, als das einzige dieſes Meiſters nachgewieſen.

Ueber Salomon Ruysdael ſind die verbürgten biographiſchen Daten dünn geſät. Nach den Veröffentlichungen des unermüdlichen Forſchers A. van der Willigen, der es ſich zur Lebensaufgabe gemacht hat, die holländiſchen Archive bis in ihre verſtaubteſten Aktenbündel nach einem Lichtſtrahle über das Jahrhundert der holländiſchen Kunſtblüthe aufzuwühlen, iſt Salomon Ruysdael ein Bruder des Harlemers Izak Ruysdael, auf welchen wir in der Folge noch zurückkommen werden, und ein Onkel, nicht, wie lange angenommen wurde, ein älterer Bruder des berühmten Jacob Ruysdael geweſen.

Es iſt nachgewieſen, daſs er im Jahre 1623 in die Malergilde zu Harlem aufgenommen wurde, daſs er 1647 zu ihren Comiſſären, 1648 zu ihren Vorſtänden gehörte und daſs er viele Jahre hindurch ſtädtiſche Ehrenämter bekleidete. 1669 erſcheint er noch als Commiſſar der Gilde, ſtarb im nächſten Jahre in den letzten Tagen des Oktober und ward am 1. November 1670 in der Kirche St. Bavon in Harlem begraben. Er ſcheint in günſtigen Vermögensverhältniſſen gelebt zu haben und gehörte, wie die Mehrzahl der Familienglieder, der Sekte der Mennoniten an. Houbraken erzählt von ihm überdieſs, daſs er eine Erfindung gemacht habe, verſchiedene Marmorſorten täuſchend nachzubilden.

Ampzing, der Hiſtoriker Harlems, erwähnt ihn bereits im Jahre 1628 als einen der hervorragendſten Landſchaftsmaler ſeiner Vaterſtadt, und dieſer Umſtand ſowohl als der eben erwähnte, daſs er ſchon im Jahre 1623 als Mitglied der Gilde erſcheint, nöthigen uns, ſein Geburtsdatum, als welches abwechſelnd 1613, 1610, oder 1605 angegeben wird, noch weiter zurück zu datiren.

Früher wenig geachtet, iſt dieſer Meiſter in den letzten Jahren zu gröſserer Werthſchätzung gediehen und wird heute nicht ſelten theurer bezahlt, als van Goyen. Ein Salomon Ruysdael wurde auf der Auction Mecklenburg für das Berliner Muſeum um den Preis von 8000 frs. erworben. Seine Arbeiten ſind vielleicht nur aus dem Grunde ſelten, weil ſie, obgleich in der Regel vollbezeichnet, unter den verſchiedenſten Namen in den europäiſchen Galerien figuriren. Die Galerie Eſterhazy in Peſt beſitzt von ſeiner Hand ein Bild mit dem früheſten bekannten Datum, der Jahreszahl 1631, die Dresdener Galerie eine ovale Flachlandſchaft mit der Anſicht eines Dorfes, vom Jahre 1633, die Galerie zu Stockholm eine wenig bedeutende Landſchaft aus dem Jahre 1642, desgleichen die Galerie zu Schleiſsheim eine Uferlandſchaft, das Berliner Muſeum eine reich mit Figuren belebte Kanalanſicht aus demſelben Jahre, die Privatſammlung A. v. Stummer in Wien eine Fluſslandſchaft aus dem Jahre 1643; eine 1645 datirte Kanalanſicht, mit Vieh und Boten belebt, deren eines von zwei Männern am Ufer gezogen wird, befand ſich in der Sammlung Lippmann-Liſſingen; eine 1649 datirte Anſicht von Dordrecht, (früher in der Sammlung Biencourt) befindet ſich jetzt in der Sammlung M. Rothan in Paris, ferner eine 1652 datirte Fluſslandſchaft im königlichen Schloſſe zu Kopenhagen, eine 1655 datirte Landſchaft in Dresden, eine zweite 1658 datirte, reich mit Figuren belebte Dorfanſicht ebendaſelbſt, eine 1660 datirte Landſchaft in der Galerie der Legs Dupper zu Amſterdam und endlich war eine 1667 datirte Kanalanſicht ehedem in der Galerie Gſell in Wien.

Signatur und Monogramme von Salomon Ruysdael.

Jacob Ruysdael.

Geb. in Harlem um 1625, † daſelbst im März 1682.

Wir haben bereits erwähnt, daſs Salomon einen Bruder, Namens Izak Ruysdael, hatte. Als Rahmen- und Bilderhändler finden wir denſelben unter den Mitgliedern der Lucas-Gilde in Harlem.[2]) Er vermählte ſich als Wittwer zum zweiten Male am 9. März 1642. Das Datum ſeiner erſten Ehe iſt nicht auf uns gekommen, was wir aus dem Grunde auf das lebhafteſte bedauern müſſen, weil der groſse Jacob Ruysdael ein Kind aus dieſer erſten Ehe iſt und eine erklekliche Anzahl von Jahren um die Ehre, ſein Geburtsdatum zu ſein, ſtreitet.

Die urſprüngliche Annahme, welcher noch Deperthes, Lecarpentier, Papillon, Argensville und Descamps folgten, verlegte die Geburt Jacob Ruysdael's in das Jahr 1640; dieſe Datirung machte allmählich eine retrograde Bewegung und Pilkington, Jameſon und Brulliot nehmen die Jahre 1636 oder 1635 dafür an. Charles Blanc ſchwankt noch zwiſchen dieſen beiden Terminen; Dillis, Nagler und der Katalog des Muſeums van der Hoop geben 1635 an; Villot, der Redacteur des Katalogs des Louvre, das Jahr 1630; Waagen endlich und die Kataloge von Amſterdam und Antwerpen ſowie der Katalog der Suermondt-Galerie gingen noch um fünf Jahre weiter zurück und nennen 1625 als das wahrſcheinliche Geburtsjahr.

Wenn wir nun von der deutlich mit dem Jahre 1646 datirten Radirung des Meiſters ausgehen, welche nach dem Urtheile Sachverſtändiger wol eine zwanzigjährige Hand erfordert, ſo müſſen wir uns für das letztgenannte Datum 1625 als das wahrſcheinlichſte erklären; es iſt aber lächerlich, heute noch, nachdem A. van der Willigen bereits vor mehreren Jahren nachgewieſen hat, daſs Jacob Ruysdael im Jahre 1648 in die Gilde zu Harlem trat, auch nur davon ſprechen zu wollen, ob er nicht doch im Jahre 1635 oder 1636 geboren iſt, da Niemand den Harlemer Malern zumuthen wird, daſs ſie einen 13jährigen Knaben in die Gilde aufgenommen haben.

So wichtig aber auch ein beſtimmtes Geburtsdatum iſt, und ſo gerne wir uns für das Jahr 1625 entſcheiden möchten, ſo müſſen wir doch andererſeits bekennen, daſs all die widerſprechenden Annahmen über jenen Termin in ſo innigem Zuſammenhange mit den weiteren Details ſeiner uns überlieferten Biographie ſtehen, daſs, ſo lange nicht neuere Entdeckungen noch mehr Licht über den Lebensgang des genialen Landſchafters verbreitet haben werden, keine dieſer Annahmen alle Zweifel löſt. So erzählt z. B. Descamps, allerdings nicht der verläſslichſte Biograph, den die frühen Daten einzelner Bilder Ruysdael's vielleicht nicht ſchlafen lieſsen, daſs er bereits in einem Alter von zwölf Jahren Bilder gemalt habe, welche die Bewunderung Aller erregten, denen ſie zu Augen gekommen. Angenommen, dieſe Erzählung habe ihre Richtigkeit, ſo könnte Ruysdael trotz ſeiner 1646 datirten Bilder und Radirungen dennoch erſt im Jahre 1635 das Licht der Welt erblickt haben. Wahrſcheinlich aber iſt ſie nicht wörtlich zu nehmen, ſondern nur im Allgemeinen als ein Zeichen von dem frühreifen Talent unſeres Künſtlers anzuſehen.

Houbraken erzählt mit wenigen Worten, daſs Ruysdael's Vater, der ein Ebenholz-Rahmenmacher (Ebeniſt) „Ebbenhoute Lyſtemaker“ geweſen, den Sohn Medicin ſtudiren lieſs. Dieſe Angabe über das Gewerbe des Vaters Izak wird durch die neueſten Entdeckungen A. van der Willigens vollſtändig beſtätigt. Um ſo weniger iſt deshalb der Zweifel berechtigt, der in neuerer Zeit wiederholt gegen die weitere Angabe Houbraken's, daſs Ruysdael Medicin ſtudirt habe, geltend gemacht wurde. Es liegen keine Gründe vor, dieſe Notiz zu bezweifeln, auch dann nicht, wenn wir die Mittheilung Immerzeel's auf ſich beruhen laſſen, der uns erzählt, daſs nach einem Auctionskataloge vom Jahre 1720 zu Dordrecht ein Bild verkauft wurde, welches der Katalog als: „een zeer kunſtige Waterval en Landſhap door Doctor Jacob Ruisdael“ bezeichnete. Der Name Ruysdaels wurde in den Regiſtern der Aerzte von Harlem vergebens geſucht; wir wiſſen aber nicht ob jene Nachforſchungen auch in den Liſten der Aerzte von Amſterdam gepflogen wurden, was wichtig wäre, da Houbraken ausdrücklich ſagt: „dat hy verſcheiden manuele operatien in Amsterdam met veel roem gedaen heft.“

All dieſen Vermuthungen, laſſen ſich Werke des Künſtlers Ruysdael, welche das Datum 1646 aufweiſen, als Thatſachen gegenüberſtellen, und zwar die bereits oben erwähnte Radirung, eine Handzeichnung der Suermondt-Galerie, eine Landſchaft der Eremitage und eine der Radirung vom Jahre 1649 entſprechende, aber 1646 datirte Landſchaft, die ſich vor ungefähr zehn Jahren im Beſitze eines Herrn Blanchard in Paris befand.

Aus dem nächſten Jahre 1647 exiſtirt ebenfalls eine datirte Radirung, welche von Weigel und Nagler beſchrieben wurde, ferner abermals ein Bild der Eremitage.

Auf einem Bilde der Pinakothek in München (N. 1045, des Kat. v. 1872), welches der Katalog als mit 1667 bezeichnet angibt, ist die Jahreszahl ebenfalls 1647 zu lesen. Dasselbe entspricht in der Art der Behandlung vollkommen einem anderen Bilde Ruysdaels, welches auf der Auction Lippmann-Lissingen 1876 in den Besitz des Prinzen Demidoff in Florenz überging; dieses letztere war thatsächlich, nicht nur scheinbar wie jenes der Pinakothek, 1667 datirt; nach einer Mittheilung der „Chronique des arts“ wich jedoch die zweite Sechs dem ersten Putzversuche und liefs eine deutliche „Vier“ an ihrer Stelle zurück; das Erstaunen der kunstverständigen Pariser Kreise, nach deren Dafürhalten Ruysdael im Jahre 1635 geboren sein

Der Judenkirchhof. Gemälde von Jacob Ruysdael. Dresdner Galerie.

mufs, machte sich hierüber in verschiedenen Zeitungsartikeln Luft, welche die Runde durch die ganze Journalliteratur machten und dabei den zwölfjährigen Maler Ruysdael hoch leben liefsen!

Vom Jahre 1646 an lassen sich datirte Bilder J. Ruysdael's bis zum Jahre 1669 verfolgen; die Bezeichnung 1679 auf einem Bilde der Galerie Harrach in Wien ist vereinzelt und absonderlich.

Wenn wir auf diese datirten Bilder ein ganz besonderes Gewicht legen, so geschieht diefs zunächst deshalb, weil sie an und für sich selten sind, und wol neun Zehntel seiner Werke undatirt und nur mit seinem Monogramme bezeichnet erscheinen. Auch wird Niemand die sorgfältigste Untersuchung scheuen, um sich

von der Echtheit der Bezeichnung und der Richtigkeit einer gelesenen Zahl zu überzeugen; der Curiosität halber empfehlen wir deshalb der näheren Beachtung einige in ihrer Datirung noch nicht ganz beglaubigte Gemälde, nämlich eins von Smith in seinem Kataloge angeführt angeblich 1645 bezeichnet, ein solches von Waagen in seinem Kataloge der Eremitage (p. 244) erwähnt, mit der deutlichen aber wahrscheinlich falschen Inschrift „Ruisdayll 1643." signirt, ferner eine in einem alten Kataloge erwähnte ovale Landschaft mit Figuren von Esaias van de Velde, „J. Ruisdael 1643" bezeichnet, und endlich eine von Waagen (Treasures III. p. 209) erwähnte Landschaft mit Wasserfall bei Lord Northwick, welche das Datum 1636 aufweisen soll. — Wir wissen nicht, welcher Ruysdael die eine oder die andere gemalt hat, und wie die Jahreszahlen eigentlich gelesen werden müssen; wir haben sie daher nur registrirt, um es der späteren Forschung zu überlassen, ihre Echtheit oder eigentliche Urheberschaft darzuthun.

Van der Willigen berichtet, dass Jac. Ruysdael nach der Liste V. L. van der Vinne's im Jahre 1648 in die Gilde zu Harlem eintrat; dies steht in keinem Widerspruche mit den Jahreszahlen 1646 und 1647 auf seinen vorerwähnten Bildern. Ist so das Datum seines Selbständig-Werdens gesichert, so macht die Frage nach seinem Leben um so mehr Schwierigkeiten.

Aus einer gewissen, oft vorkommenden Aehnlichkeit der Motive in den Bildern Ruysdael's und Allart Everdingen's (geb. zu Alkmaar angebl. 1621, † zu Amsterdam 1675) wurde dem letzteren oft ein künstlerischer Einfluss auf Ruysdael, der aber kaum bis zu einem Lehrverhältnisse ausgedehnt werden dürfte, zugeschrieben. Neuere Anschauungen dagegen lieben es, jene Landschaften Ruysdaels, die in ihren Motiven an Everdingen gemahnen, seiner letzten Periode, etwa um das Jahr 1670 zuzuweisen. Dieser Meinung können wir nicht beipflichten, da es uns unwahrscheinlich scheint, dass ein vollkommen durchgebildeter Künstler nach reichem künstlerischen Entwicklungsgange fremde Motive bei einem Kunstgenossen entlehnt haben sollte, die bei diesem selbst noch dazu damals nur auf Jugenderinnerungen beruhten. Everdingen war mit seinen norwegischen Motiven schon längst zu Ende, als Ruysdael nach dieser Anschauung begonnen hätte, sie zu behandeln.

Aber diese ganze sogenannte Everdingen-Manier Ruysdaels bedarf noch deshalb besonders einer sehr eingehenden Untersuchung, weil thatsächlich viele Bilder Everdingen's die falsche Signatur Ruysdael's tragen. Sollte aber trotz alledem ein Lehrverhältniss zwischen Everdingen und Ruysdael stattgefunden haben, so müsste dies wol am ehesten um 1645 angenommen werden, in welchem Jahre Everdingen zu Harlem heirathete und dort wohnhaft erscheint.

Sodann wird dem Nicolas Berchem, der sein Freund gewesen sein mag, ein künstlerischer Einfluss auf Ruysdael zugemuthet; aber von Berchem's Manier findet sich in den Werken Ruysdaels keine Spur.

Andererseits wird behauptet, er habe mit Jan und Philipp Wouverman bei Wynants gelernt. Diese Vermuthung könnte aus dem Grunde etwas für sich haben, weil sich allerdings Anklänge an Wynants in der Behandlung des Terrains auf Bildern Ruysdael's nachweisen lassen, aber diese Werke scheinen aus anderen Gründen seiner Glanzperiode und nicht seiner Jugendzeit anzugehören. — Mit Philipp Wouverman dürfte er aber aus dem Grunde nicht bei Wynants gelernt haben, weil jener bereits im Jahre 1640, in welchem Ruysdael 15 Jahre alt gewesen

ſein mag, als ſelbſtändiger Meiſter erſcheint; Jan Wouverman aber iſt im Jahre 1629 geboren und um ungefähr ebenſoviel jünger, wie Philipp älter iſt als Ruysdael.

Ein näherer Verkehr mit Hobbema iſt wol anzunehmen, aber dieſer war, 1638 geboren, jedenfalls jünger als Ruysdael, und es wäre nur ein Schülerverhältniſs des erſteren zu dem letzteren wahrſcheinlich. Uebrigens iſt es noch nicht mit Sicherheit erwieſen, daſs es unſer Jac. Ruysdael geweſen ſei, der im Jahre 1668 bei Hobbema's Hochzeit als Zeuge figurirte.

Was die Annahmen der neueſten Forſchung betrifft, welche dieſe Lehrerfrage Ruysdael's in der kürzeſten und einfachſten Weiſe dadurch zu löſen glaubt, daſs ſie den Vater Jacob Ruysdael's, den bereits oben erwähnten Izak Ruysdael, ſelbſt zum Maler macht, ſo iſt ſie ſo intereſſant, daſs wir im Folgenden noch darauf zurückkommen werden, müſſen aber gleich von vorn herein erklären, daſs wir den Ebeniſten Izak Ruysdael, — der ſeinen Sohn Medicin ſtudiren lieſs, — nicht als den Lehrer Jacob's betrachten können.

Es iſt hier nicht der Ort, eine Unterſuchung darüber anzuſtellen, ob jenes Lehrverhältniſs, welches man in der Regel mit dem Worte »Schule« bezeichnet, d. h. ein längerer Atelierbeſuch eines reiferen Künstlers zum Zwecke der Aneignung techniſcher Fertigkeiten, zur Heranbildung eines Talentes unumgänglich nöthig iſt, oder ob es möglich iſt, ohne dieſes Lehrverhältniſs als ein, mit Genie begabter Autodidakt zu jener Stufe künſtleriſcher Vollendung zu gelangen, welche Jac. Ruysdeal erreicht hat; mit einem Wort ob es überhaupt nöthig iſt, eine Schule durchzumachen, um ein Genie zu werden? Es kann darüber, ernsthaft gesprochen, wohl kein Zweifel obwalten, denn wie es Dichter giebt, die das Meer nie geſehen, und es doch in der ergreifendſten Weiſe beſungen, Dichter, die nie ſchreiben gelernt und doch die wunderbarſten Verſe gedichtet und die erhabenſten Gedanken in Worte gebracht haben, — die niemals einen gewaltigen Conflict erlebt und doch die packendſten dramatiſchen Situationen geſchaffen haben, ſo kann es ſehr gut auch Maler geben, die keine Schule durchgemacht haben.

Aus all dieſen und noch anderen Gründen kann uns die oft aufgeworfene Frage nach dem Lehrer Ruysdael's als eine müſsige erſcheinen; die techniſchen Kunſtgriffe, die andere in Jahren nicht erlernen, findet das Genie ſofort. Ruysdael lauſchte ſie ſeinen Freunden, ſeinem Onkel Salomon ab, oder den zahlloſen Malern, welche durch ſeinen Vater Izak ihre Bilder verkauften; er brauchte ja nur zuzuſehen, wie es die Anderen machten, um es auch zu treffen. — Leſſing ſagt irgendwo, wenn Rafael ohne Hände auf die Welt gekommen wäre, ſo wäre er nichts deſto weniger derſelbe geniale Maler geworden. Und all das ſoll für Ruysdael nicht auch gelten? Er ſoll zum Genius geboren ſein, und ſoll es nicht werden können, wenn er nicht zum Handwerker erzogen wird? —

Das bedauerliche Nachdunkeln einer groſsen Anzahl ſeiner Bilder, welche ſeiner erſten Periode anzugehören ſcheinen, unterſtützt dieſe keineswegs neue Annahme, daſs Ruysdael ein Autodidakt geweſen; denn es hat den Anſchein, als wären ihm jene techniſchen Kunſtgriffe der holländiſchen Schule, die in einer ſolchen Bereitung und ſolchem Vortrage der Farbe gipfeln, daſs das holländiſche Colorit der heutigen Generation bereits unerreichbar erſcheint, — lange Zeit ſelbſt fremd geweſen. An den Bildern ſeiner erſten Periode ſcheint ſich thatſächlich ein ähnlicher chemiſcher Prozeſs vollzogen zu haben, wie man ihn bei van Goyen irrig vorausgeſetzt, wie wir oben geſehen.

Ruysdael hat ſich erſt in verhältniſsmäſsig ſpäter Zeit jene Transparenz der Farbe angeeignet, die als Atelierpraxis im ſiebzehnten Jahrhunderte in Holland und den ganzen Niederlanden traditionell geweſen ſein mag, und welche, wie geſagt, der Farbe der Holländer jenen Ton giebt, den kein Künſtler der Gegenwart, keine Patina der Zukunft hervorzubringen vermag. Dieſe Anſicht iſt uns wiederholt von Sachverſtändigen beſtätigt worden, und Jedermann kann ſich durch genaue Unterſuchung eines ſogenannten »dunklen« Ruysdael die Ueberzeugung verſchaffen, daſs die urſprünglich feinen Mitteltöne ſeiner Bäume von den braunen Schatten vollſtändig aufgezehrt worden ſind, was nur in einem techniſchen Verfahren ſeinen Grund haben kann, über deſſen Fehlgriffe ihn ein erfahrener Lehrer ſofort aufgeklärt haben würde, er ſelbſt aber erſt nach Jahren klar werden konnte. Wir wollen damit nicht behaupten, daſs dieſe Erſcheinung eine ganz vereinzelte iſt, aber ſo viele Jahre hindurch andauernd wie bei Jac. Ruysdael erſcheint ſie bei keinem andern Holländer.

Es iſt uns nicht überliefert, ob Ruysdael fremde Länder beſucht hat. Gewiſs iſt er viel im Lande gewandert, denn ſeine Bilder, die ſtets den Eindruck unmittelbarer Naturſtudien machen, danken ihre Entwürfe nicht der Phantaſie ſondern nur der Natur ſelbſt, der er die heimlichſten Träume abgelauſcht hat. Oder iſt es möglich, ein Bild wie den ſogenannten »Judenfriedhof« zu erfinden? oder irgend eins ſeiner manigfachen Motive zu componiren, ohne ähnliches wenigſtens mit dem Auge des Künſtlers einmal geſehen und ſkizzirt zu haben?

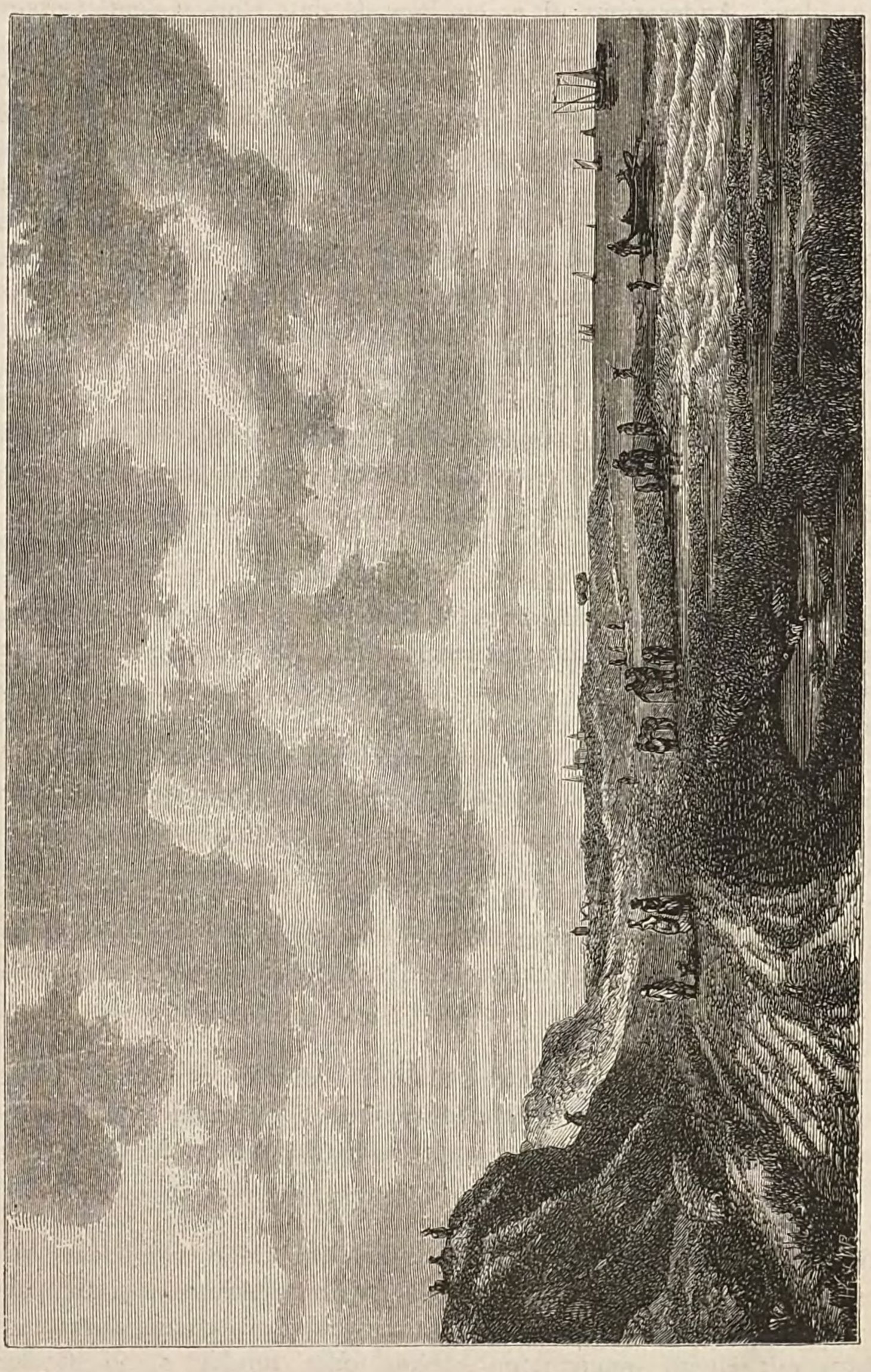
Houbraken ſagt, daſs er den gröſsten Theil ſeines Lebens in Amſterdam zugebracht habe. In der That finden wir ihn im Jahre 1659, in welchem er daſelbſt das Bürgerrecht erwarb, dort anſäſsig. Daſſelbe war 1668 der Fall. Wir erfahren nämlich durch einen in dieſem Jahre vollzogenen Notariatsakt, daſs er ſeinen verarmten Vater durch Uebernahme all ſeiner Schulden vor dem gänzlichen Ruin rettete.

Houbraken, der ſchon jenen ſchönen Zug aufbewahrt hat, ſagt ferner: Ich habe niemals gehört, daſs das Glück ſeine Freundin geweſen. Und auch dieſe Worte haben durch A. van der Willigen's gewiſſenhafte Quellenforſchung einen traurigen dokumentariſchen Beleg erfahren.

Am 28. Oktober 1681 ſchrieben die Vorſteher der Mennoniten-Gemeinde, der, wie ſchon erwähnt, die Mehrzahl der Familienglieder Ruysdael angehörte, an den Magiſtrat von Harlem, und verwendeten ſich um einen Platz im Hoſpital »Aalmoezeniershuis« in Harlem für Jacob Ruysdael. Sie erbieten ſich ſelbſtverſtändlich, den Platz für den Mann zu bezahlen und deuten noch brüderlich an, die Hoſpitals-Verwaltung möge ſich den Eintritt dieſes Mannes nur auch gut bezahlen laſſen, denn ihre Abſicht ſei es nicht, daſs der neue Penſionär dem Hoſpitale zur Laſt falle, ſondern daſs er vielmehr der Anſtalt zum Gewinne gereiche.

Armer Ruysdael! — So weit hatte er es mit ſeiner Kunſt gebracht, daſs ſeine Glaubensgenoſſen für ihn einen Platz im Hoſpitale bezahlen muſsten! Der nach zwei Jahrhunderten für ein einziges ſeiner vielen Bilder bezahlte Preis von 30 bis 50,000 frs. würde hingereicht haben, ihm ein ſorgenloſes Alter zu ſichern. Aber ſeine Mitbürger haben ihn ebenſowenig verſtanden wie ſeinen Kunſtgenoſſen Rembrandt, der Hab und Gut ſeinen Gläubigern überlaſſen muſste; der Genius, welcher ſein Leben lang dem Rauſchen der Wipfel, dem Rieſeln der Waſſer gelauſcht,

der den Hauch der Luft, den Duft des Waldes auf die Leinwand gezaubert, mufste feine letzten Tage im Hofpital zu Harlem vertrauern.



Der Strand von Scheveningen. Gemälde von Jacob Ruysdael.

Er ftarb dafelbft wenige Monate nachher und ward am 14. März 1682 in der Kirche St. Bavon begraben.

Es ift diefes Schreiben der Mennonitenbrüder an den Magiftrat von Harlem weiter ein indirekter Beweis für die Richtigkeit der Angabe Houbraken's, dafs

Ruysdael mindeſtens damals unverheirathet geweſen, ſonſt hätten die Brüder auch für einen Platz für ſeine Frau Sorge tragen müſſen, da die Statuten des Hoſpitals nicht geſtatteten, daſs Ehegatten durch die Verſorgung eines Theils von einander getrennt würden. Andererſeits iſt es ein Beweis, daſs Harlem ſeine Geburts- und Vaterſtadt geweſen.

Es mag ſonach der 12. März des Jahres 1682 das richtige Todesdatum Ruysdael's ſein, deſſen Sicherſtellung wir, wie alles, was dieſe Familie betrifft, den Forſchungen A. van der Willigens verdanken. Das in allen früheren Quellen und Handbüchern angegebene Todesjahr 1681 beruht auf einem Irrthume Houbraken's, welcher mittheilt, daſs er den 16. November 1681, als den Todestag Jacob Ruysdael's, auf einer Begräbniſseinladung geleſen habe. Seine Angabe iſt durchaus richtig, nur betrifft ſie nicht unſern Jacob Ruysdael, ſondern ſeinen gleichnamigen Vetter, einen Sohn Salomon Ruysdael's. Dieſer trat im Jahre 1664, alſo 16 Jahre ſpäter als unſer Jacob, in die Gilde, heirathete am 3. Februar deſſelben Jahres eine Namensverwandte aus Alkmaar, ward am 12. Dezember 1665 von ſeiner Magd Sara Harmens der Verführung angeklagt, ſiedelte im Jahre 1666 nach Amſterdam über, kehrte aber offenbar ſpäter wieder nach Harlem zurück, wo er auch am 16. November 1681 ſtarb und in der St. Anna-Kirche beſtattet wurde.

Beglaubigte Werke ſind uns von ihm nicht überliefert, und wenn angenommen wird, daſs er wie die anderen Ruysdael's Landſchaften gemalt habe, ſo iſt dies lediglich eine Vermuthung. Allerdings iſt verſucht worden orthographiſche Unterſchiede in den Signaturen der ſämmtlichen Ruysdaels als Merkzeichen für den einen oder den anderen feſtzuhalten, da aber die falſchen Signaturen ebenſo häufig ſind wie die echten, iſt es ſchwer, beide mit apodiktiſcher Gewiſsheit zu trennen. So hat zum Beiſpiel W. Bürger den Verſuch gemacht, in der Signatur Jacob Ruysdael's das »van« nachzuweiſen, eine Erweiterung des Namens, die in den archivaliſchen Nachrichten nie vorkommt, wo wir ſtets nur Salomon Ruysdael, Izak Ruysdael und Jacob Ruysdael erwähnt finden. Dagegen wird der eben erwähnte Sohn Salomon's wiederholt Jacob van Ruysdael genannt. Allerdings erſcheint dieſes »van« ſcheinbar auch in der eigenen Signatur Salomon's wie in jener unſeres Jacob Ruysdael, es bliebe aber zunächſt zu beweiſen, ob dieſe Bilderaufſchriften auch echt ſind. Dagegen erſcheint uns ein anderer Unterſchied in den Autographen Salomon Ruysdael's und ſeines Neffen Jacob Ruysdael eher erwähnenswerth. Es hat nämlich den Anſchein, als hätte Salomon ſich ſtets Ruysdael mit einem ij geſchrieben, während Jacob Ruysdael mit einem i gezeichnet zu haben ſcheint; die Annahme, daſs er ebenfalls mit ij ſignirt habe, beruht auf der Auſserachtlaſſung des Umſtandes, daſs der lange Strich, der als zu dem ij gehörig betrachtet wird, doch in ſeinen Signaturen nothwendigerweiſe dem langen ſ angehören müſſe, mit dem er in der Regel ſeinen Namen ſchreibt. Man vergleiche hierzu die zweifellos echten Signaturen ſeiner Radirungen vom Jahre 1646, 1647 und 1658, die ſtets dieſelben Schriftzüge des Meiſters aufweiſen. Erſcheint aber die Signatur auf Bildern mit einem ſogenannten kleinen oder runden s, ſo iſt der Name auch in der Regel nicht mit ij, ſondern mit i geſchrieben. Wenn wir aber der hergebrachten Schreibweiſe folgen und den Namen Jacob Ruysdael ſelbſt mit y ſchreiben, ſo geſchieht dies ſchon aus dem Grunde, um nicht noch mehr Verwirrung in dieſe Frage zu bringen, zumal wir weit entfernt ſind, mit dieſer Anſicht irgend eine beſtimmte Behauptung aufſtellen zu wollen, und gar nicht in der Lage

wären zu beurtheilen, ob die holländiſche Orthographie der damaligen Zeit ſo geringfügige Unterſchiede als principielle anſehen mochte oder nicht. Andererſeits iſt es allerdings möglich, daſs ſich bereits die Brüder Salomon und Izak orthographiſch unterſchieden; bei der Unſicherheit und Unzulänglichkeit unſerer Monogrammenkunde aber hieraus einen Schluſs ziehen zu wollen, wäre übereilt. Auch iſt zu bedenken, daſs Ruysdael noch weit mehr gefälſcht wurde als Rembrandt, und daſs renommirte öffentliche Muſeen ſehr traurige Acquiſitionen dieſer Art aus der jüngſten Zeit aufweiſen können. Hat doch mehr als ein niederländiſcher und franzöſiſcher Maler ſein Talent zu derartigen Fälſchungen in der ſchamloſeſten Weiſe miſsbrauchen und von Spekulanten ausbeuten laſſen! Hat ſich doch, um nur einen zu erwähnen, Grailly Decennien hindurch nur damit ernährt, daſs er falſche Ruysdael's fabricirte.

Es iſt ſchwer, die landſchaftliche Scenerie, die Ruysdael zu ſeinem Vorwurfe wählte, auch nur annähernd zu charakteriſiren. Ueberdies verbindet die ganze gebildete Welt mit dem Namen dieſes Meiſters bereits eine ſo beſtimmte Vorſtellung wie mit dem des ihm geiſtesverwandten Dichters Lenau. Wir wiſſen Alle, um was es ſich da handelt: um abgelegene Gehöfte, einſame, ſtehende Waſſer in unheimlicher Scenerie, um tief in Schatten gehüllte Wälder, durch die ein Pfad bis in den Vordergrund an einen Moraſt oder Bach führt; ändert er die Phyſiognomie ſeiner Landſchaft, ſo malt er das Schloſs von Bentheim, das ihm beſonders lieb geweſen zu ſein ſcheint, denn er hat es oft zum Gegenſtande gewählt, oder die Küſte von Scheveningen, die er bei ruhiger und ſtürmiſcher See gleich meiſterhaft behandelt hat, oder die Umgebungen von Harlem oder Amſterdam nicht ſelten von der Vogelperſpektive aus, ähnlich wie Philipp de Koninck. In dieſer Art der landſchaftlichen Darſtellung — flachen, mäſsig bewegten Terrains — hat Ruysdael, Rembrandt ausgenommen, ſeines Gleichen überhaupt nicht mehr. Hier beherrſcht er alle Farbentöne ſeiner Palette mit einer Virtuoſität, daſs ſich unwillkürlich die Frage aufdrängt: welch ein Auge muſs dieſer Mann gehabt haben, um nur all dieſe unzähligen Farbenabſtufungen in den braunen Erdſchollen zu ſehen, geſchweige ſie malen und ſo wiedergeben zu können!

Dies ſind ungefähr die Motive des Meiſters, eines dem Kenner mehr lieb als das andere, nur jene Sorte norwegiſcher Landſchaften, die an Everdingen erinnert, ſcheint nicht recht behagen zu wollen.

Finden wir bereits bei van Goyen Licht, Luft und Waſſer nicht mehr blau und grün gemalt, bei ihm zuerſt die Elemente der Landſchaft in die Atmoſphäre getaucht, ſo iſt dies alles bei Ruysdael in noch viel höherem Grade der Fall. Dazu geſellt ſich bei dieſem ein liebevolles Eingehen in die Details, deren Behandlung über dem Geſammtbilde nicht vernachläſſigt wird, was bei van Goyen und Salomon Ruysdael doch nicht ſelten geſchieht. Jedes Blatt, jedes Stäubchen Waſſers ſpielt bei Ruysdael eine Rolle, während es bei van Goyen in der Geſammttinte verſchwindet als ein vorhandenes Atom, dem aber ſpecielle Aufmerkſamkeit zu widmen, der Künſtler nicht mehr die Zeit und die Liebe gefunden. Aber weit entfernt iſt Ruysdael von der ängſtlichen Detailbehandlung eines Wynants. Er verſenkt ſich mit Wohlbehagen in das geheimniſsvolle Leben ſeiner Bäume, in ſeinen Waſſern vermeint man, wie in Hobbema's Grachten, den Schlamm und die Pflanzen am Grunde zu ſehen, aber es iſt dies nur ſcheinbar, während man bei Wynants die Blätter an den Bäumen wirklich zählen kann.

Es iſt ein gutes Stück Poetennatur in ihm, aber nicht eine ſolche, die uns mit einer Dithyrambe gen Himmel reiſst, ſondern eine Poeſie, die ſich träumeriſch in ein Empfinden verſenkt und die Wehmuth tiefen Seelenleidens künſtleriſch zum Ausdrucke bringt. Er iſt ſtets melancholiſch; iſt ſeine Luft und ſeine Sonne noch ſo warm, wie himmelweit iſt der Abſtand von Ruysdael zum ſonnigen, leuchtenden Cuyp! Er ſieht die Welt um ſich trübe und ſchwer, ſei es aus verletztem Selbſtbewuſstſein, ſei es aus körperlich kränklicher Anlage oder aus traurigen Erfahrungen ſeiner Jugend. Das Glück iſt ſeine Freundin nie geweſen, vielleicht theilte auch nie eine andere Freundin ſeine Stunden der Entbehrung.

War ſeine Mutter doch früh geſtorben, und wer ahnt den Roman, der ſich

Facſimile einer Radirung von Jacob Ruysdael.

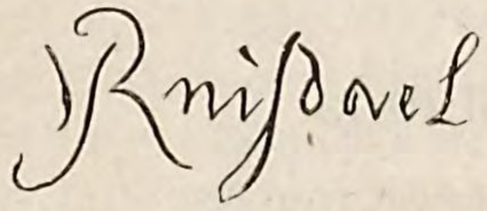
zwiſchen der zweiten Ehe ſeines Vaters, deſſen zerrütteten Vermögensverhältniſſen, dem künſtleriſchen Drange Jacobs und ſeinem gewiſs mit ſeinen Neigungen wenig harmonirenden Berufe eines Arztes abgeſpielt haben mag? Seine einzige Freundin war die Kunſt; ſie erſchloſs ihm alle Schätze, alle Reichthümer ihrer Welt, aber auf Erden lieſs ſie ihn elend verkommen.

Dieſes Bewuſstſein ſeines Unglücks, dieſe Schwermuth, die den Meiſter erfüllte, drückt ſich in all ſeinen Schöpfungen aus, und dieſe urſprüngliche Intention ſeiner Ideen wird in zahlreichen Fällen durch das bereits oben erwähnte Nachdunkeln vieler ſeiner Bilder noch erhöht.

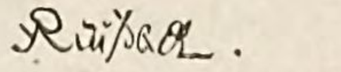
Trotzdem muſs Ruysdael in regem Verkehre mit ſeinen Zeitgenoſſen gelebt haben, denn oft malten ihm dieſelben die Staffagen ſeiner Bilder. Figuren von Adrian van de Velde, Nicolas Berchem, Philipp Wouwerman, Lingelbach, dem Delft'ſchen van der Meer, Jan van Battum, Eglon van der Neer laſſen ſich mehr

oder weniger häufig nachweiſen, abgeſehen von noch anderen Händen, die mit Beſtimmtheit nicht zu conſtatiren ſind. Wenn uns auch kein einziger Landſchafter als ſein Schüler glaubwürdig überliefert iſt, ſo iſt doch der Einfluſs ſeiner Werke um ſo nachhaltiger und könnte in der Behandlung der Bäume bei vielen ſeiner Zeitgenoſſen mit Sicherheit nachgewieſen werden.

Ein authentiſches Porträt Ruysdael's ſcheint nicht zu exiſtiren; das dieſen Zeilen vorſtehende wird in der Regel dafür ausgegeben.



Signatur von Jacob Ruysdael.



Signatur auf einer Radirung.

Meyndert Hobbema.

Geb. in Amſterdam 1638, † daſelbſt 1709.

Seit den Tagen der Brüder van Eyck, in deren landſchaftlichen Hintergründen alle Keime der nachherigen Geſtaltung der niederländiſchen Landſchaftsmalerei vorhanden waren, hat ſich dieſe ſtufenweiſe fortentwickelt zu van Goyen, Jac. Ruysdael und Hobbema, in welchem ſie endlich in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht.

Es iſt keine Ueberſchätzung Hobbema's auf Koſten Ruysdael's, wenn wir ihn als die Blüthe der holländiſchen Landſchafter bezeichnen. Nie vor und nie mehr nach ihm iſt Aehnliches hervorgebracht worden, und die enormen Preiſe, mit welchen heute ſeine Bilder bezahlt werden, ſind ein richtiger, durchaus nicht übertriebener Maſsſtab für die Beurtheilung dieſes auſserordentlichen Talentes. Um ſo befremdender iſt es, daſs ſein Name über ein Jahrhundert nach ſeinem Tode hindurch nirgends genannt wird, daſs keiner der niederländiſchen Künſtlerbiographen ſeiner eingehender gedenkt, ja, daſs ſein Name vor dem Jahre 1735 nicht einmal in einem der zahlloſen Auctionskataloge erſcheint. Van Gool iſt der einzige, der in ſeiner 1751 erſchienenen »Nieuwe Schouburg« ſeinen Namen als Landſchaftsmaler vorübergehend erwähnt. In einem Auctionskataloge erſcheint der Name Hobbema zum erſten Male am 18. April 1735 auf der Auction Marinus de Jeude zu Gravenhaag mit einem »Kapitaal Stuk«, für welches 40 fl. gezahlt wurden, während auf derſelben Auction ein Rottenhamer mit 160, ein Poelenburg mit 105 und ein Conrad Roepel mit 300 fl. bezahlt wurden. Bei der Verſteigerung des Nachlaſſes des Malers Philipp van Dyck zu Gravenhaag am 13. Juni 1753 erreichte Hobbema gar nur 12 fl. 10 Kr. Ja ſo tief war der Geſchmack jener Zeit geſunken, daſs man Hobbema's Landſchaften, um ſie nur an den Mann zu bringen, umtaufen muſste.

Nach dieſer Werthſchätzung des Meiſters im vorigen Jahrhunderte wird man ſich ohne Mühe eine Vorſtellung davon machen können, wie troſtlos es noch heute um die Biographie dieſes Hauptes der holländiſchen Landſchaft ausſehen mag.

Von der urſprünglichen Annahme, welche das Geburtsdatum des Meiſters auf das Jahr 1611 feſtſetzte und welcher noch Nieuwenhuys folgte, iſt man längſt aus ähnlichen Gründen abgekommen, aus welchen man ſich veranlaſst ſah, das Geburtsdatum Ruysdael's immer tiefer zu ſetzen. Hobbema's Geburtstermin nur machte im Gegenſatze zu dieſem eine Bewegung nach vorwärts. Es ſchien nämlich, ſchon ehe man die Archive zu Rath gezogen, feinſinnigen Forſchern unmög-

lich, daſs ein Künſtler, der ſeiner Entwickelung nach nothwendig auf Jacob Ruysdael baſirt, älter ſei als dieſer. Pilkington lieſs ihn daher im Jahre 1629, Waagen im Jahre 1630 geboren ſein, bis man endlich auf Grund der Forſchungen Scheltema's 1638 als wahrſcheinliches Geburtsjahr feſtſetzen konnte.

Scheltema theilt nämlich auf Grund archivaliſcher Forſchungen in ſeinem Werke »Amſtels Oudheit« mit, daſs der Maler Meyndert Hobbema aus Amſterdam 30 Jahre alt, im November 1668 Eeltje Vinck aus Gorkum, 34 Jahre alt, zu Amſterdam heirathete. Zeuge dieſer Trauung war, wie bereits oben erwähnt, ein Jacob Ruysdael. Ueberdies weiſt er Hobbema's dauernden Aufenthalt in Amſterdam wiederholt aus den Tauf- und Sterberegiſtern nach und conſtatirt, daſs er am 14. Dezember 1709 daſelbſt beerdigt wurde.

Gegenüber der documentariſchen Beweiskraft dieſer Angaben erſcheinen die verſchiedenen Datirungen auf den Bildern Hobbema's in höchſt zweifelhaftem Lichte. Zunächſt iſt es befremdend, daſs ſcheinbar das letzte Datum, welches ſich auf ſeinen Arbeiten öfter wiederholt das Jahr 1670 iſt, ſo daſs demnach Hobbema noch ungefähr 40 Jahre gelebt hätte, ohne ein einziges ſeiner in dieſen 40 Jahren gemalten Bilder zu datiren. Dies wird um ſo ſonderbarer, als das Datum bei ſeinen Signaturen ſonſt keine Seltenheit iſt. Smith erwähnt ein einziges Bild, welches mit dem Jahr 1689 bezeichnet ſein ſoll. Nach Scheltema's Nachweiſungen wurde dem Künſtler am 11. Dezember 1671 eine Tochter und am 6. Dezember 1673 abermals eine ſolche geboren, was als ein hinreichender Beweis anzuſehen ſein dürfte, daſs er damals noch in voller Lebensfriſche war.

Allerdings iſt die Anzahl der von ihm bekannten Bilder an und für ſich gering. Smith zählt ihrer 127 auf und 18 in dem Supplemente, ſomit zuſammengenommen 145, wobei wol zu berückſichtigen iſt, daſs Smith auch hier wie in anderen Fällen viele Bilder zweimal erwähnt haben mag. Wenn dieſe verhältniſsmäſsig geringe Produktivität aus der Zartheit der Behandlung, die gewiſs längere Zeit in Anſpruch nahm, erklärlich erſcheint, und andererſeits viele ſeiner Bilder noch heute unter anderen Namen kurſiren mögen, ſo iſt es doch auch conſtatirt, daſs viele Werke, welche noch heute ſeinen Namen tragen, mit Hobbema gar nichts gemein haben. Es könnte ſonach das Reſultat einer nahezu ſiebzigjährigen Lebensdauer thatſächlich ein noch geringeres als das von Smith regiſtrirte ſein.

Verfolgen wir aber die datirten Hobbema's weiter.

Von dem mit dem Jahre 1649 bezeichneten Bilde in Darmſtadt wollen wir als von dem eines elfjährigen Knaben ganz abſehen und uns zu jenen des zwölfjährigen Hobbema wenden, wie deren eins deutlich 1650 datirt und bezeichnet die Royal Inſtitution in Edinburg beſitzt. »Myndert Hobbema 1651 Harlem« iſt eine Federzeichnung des Berliner Kupferſtichkabinet's bezeichnet, und ein mit dem Jahre 1652 datirtes Bild erwähnt Waagen im Beſitze des Mr. Ford; die berühmte Mühle in Bridgewater Houſe iſt mit dem Jahre 1657 datirt und wäre ſonach das Werk eines neunzehnjährigen Jünglings.

Auf ſicherem Terrain bewegen wir uns aber erſt mit den Jahren 1662 und 1663, aus welchen die berühmteſten ſeiner Bilder wirklich herzurühren ſcheinen, ſo jenes bei Mr. Holfort und die in ihrer Weiſe unübertroffene Landſchaft bei Lord Hatterdon, die nach den Worten W. Bürger's allein den Beſitz einer ganzen Galerie aufwiegt.

Wenn wir auch nicht mehr zweifeln, daſs Hobbema in einem Alter von 24

und 25 Jahren bereits auf der Höhe ſeines Talentes ſtand, und wir ſomit die mit den Jahren 1662 und 1663 bezeichneten Arbeiten als echt ſignirt anſehen wollen, ſo liegt es doch nahe, die mit 1650 und 1652 bezeichneten wenigſtens als nachträglich und falſch datirt zu betrachten, womit freilich die Möglichkeit keineswegs ausgeſchloſſen bleibt, daſs das Gemälde ſelbſt echt iſt. Hobbema ſtand aber im vorigen Jahrhundert viel zu gering im Preiſe, als daſs man ſeine Bilder gefälſcht hätte, viel eher verwandelte man die echten Arbeiten ſeiner Hand in Ruysdael's etc.

Als dann freilich unſer Meiſter plötzlich enorm im Preiſe ſtieg, malte ein oder der andere Spekulant ſeinen Namen wieder auf verſchiedene echte und nicht echte Bilder und ein ihm wahrſcheinlich dünkendes Datum dazu. Da aber Hobbema nach den urſprünglichen Annahmen im Jahre 1611 geboren war und im Jahre 1670 oder — nach einer ſpäteren Annahme — 1696 ſtarb, ſo konnte er wol 1649 und 1650 vorzügliche Bilder gemalt haben. Andererſeits erklärt es ſich ſehr gut, daſs mit der früheren Annahme ſeines 1670 erfolgten Todes auch kein ſpäter datirtes Bild mehr zu finden war; dagegen ſind Signaturen mit den Jahren 1664, 1665, 1667 und 1670 nicht ſelten. Das ſpäter von Smith mitgetheilte Datum 1689 ſchwamm ganz vereinzelt in den vierzig Lebensjahren Hobbema's und war neuerdings die Veranlaſſung, den Künſtler erſt mit dem Jahre 1696 ſterben zu laſſen, um auch etwaigen ſpäteren Arbeiten ſeiner Hand noch etwas Spielraum zu geben.

In welch' bedenklichem Lichte nach dieſen Auseinanderſetzungen auch die ganze Lehre von den monogrammirten und datirten Bildern alter Meiſter überhaupt erſcheinen mag, ſo wäre es doch eine der intereſſanteſten Aufgaben der Kunſtforſchung, die Bezeichnungen der Bilder Hobbema's genau zu unterſuchen. Leider iſt ſie ſehr ſchwer und nur in England zu löſen.

Ganz ähnliche Schwierigkeiten bietet die Sicherſtellung einer auch nur nothdürftigen Biographie, welche heut noch unter Zugrundelegung der gewiſſenhafteſten Forſchungen von Merkwürdigkeiten und Abſonderlichkeiten wimmelt, die wir wenigſtens regiſtriren wollen.

Obgleich es in dem von Scheltema mitgetheilten Eheregiſter heiſst: „Meyndert Hobbema, Maler aus Amſterdam, 30 Jahre alt", ſo iſt damit nur das Geburtsjahr des Künſtlers erwieſen, nicht aber daſs er auch in Amſterdam geboren wurde und ſeine erſte Jugend in dieſer Stadt verlebt habe. Der Streit der Städte Antwerpen, Coewarden, Drent, Franecker, Hamburg, Harlem und Middelharnis, die in der Siebenzahl ähnlich wie bei Homer um die Ehre, die Stätte ſeiner Wiege zu ſein, eifern, iſt wol durch die Wahrſcheinlichkeit für Amſterdam entſchieden worden, aber endgiltig noch keineswegs ausgemacht. Ampzing und Schrevelius, die Hiſtoriographen der Stadt Harlem, erzählen zwar, daſs Hobbema ſich daſelbſt aufgehalten habe, nicht aber, daſs er dort geboren ſei; Coewarden kam zu der Ehre durch die Phantaſie des Drent'ſchen Volksalmanachs vom Jahre 1839, der den Künſtler als den 1654 geborenen Sohn eines zu Coewarden in Garniſon geweſenen Sergeanten, Namens Willem Hobbema, bezeichnet, und durch die Subtilität Brulliot's, der ein, angeblich aus C. und H. gebildetes Monogramm auf Landſchaften in »Hobbema Coewardenſis« auflöſte. Heute wird wol kein mit C. und H. ſignirtes Bild, es möge dem G. Hyts oder H. Grevenbroeck oder dem als Hobbema's Schüler genannten Maler Hochenud gehören, mehr dem Hobbema zugeſchrieben.

Wie nebenſächlich es auch im Grunde ſein mag, wo Hobbema in Wirklichkeit geboren wurde, und wie unzweifelhaft es iſt, daſs er ſeiner ganzen Individualität nach ein Holländer mit Leib und Seele geweſen, ſo iſt es trotz alledem möglich, daſs dieſer gröſste holländiſche Landſchaftsmaler aus Friesland oder einem anderen Lande herſtamme und daſs er, obgleich im Jahre 1668 in Amſterdam wohnhaft, ſeine Jugend doch ferne dieſer Stadt verlebt habe. Den Schluſs auf ſeine frieſiſche Abkunft machten bereits van Eijnden und van der Willigen (I. p. 122.), denen das Verdienſt nicht abzuſprechen iſt, daſs ſie die erſten waren, die dem Künſtler eine eingehende Würdigung zu Theil werden lieſsen.

Landſchaft von Hobbema. Galerie in Buckingham Palace.

Während indeſſen auch Ch. Kramm (De levens en werken der hollandſche en vlaamſche Kunſtſchilders etc.) die Heimath Hobbema's in Friesland ſuchte, glaubte W. Bürger dieſelbe, auf Grund der Scenerie einer groſsen Anzahl ſeiner Landſchaften, wie ſeine rothen Ziegeldächer, ſeine Mühlen, ſeine Terrainformationen, auf der Eiſenbahnſtrecke von Dortmund nach Düſſeldorf wiedergefunden zu haben; dort haben die Dächer noch heute dieſelbe Farbe, die Bauart der Bauernhäuſer iſt noch heute genau dieſelbe, wie Hobbema ſie gemalt, auch das Terrain mit den typiſchen bretternen Brückenſtegen, ja die Weidengebüſche, die Baumformationen ſcheinen dieſelben zu ſein. Noch heimathlicher muthet die Gegend am linken Ufer des Rheins von Düſſeldorf nach Gladbach den Kenner Hobbema's an. Freilich dürfte die Suche nach ſeinen Mühlen, die heute der Maſchinen-Induſtrie Platz gemacht haben, eine vergebliche ſein.

Vielleicht haben Beide Recht. Gewifs hat Hobbema beide Landftriche durchwandert und in beiden feine Studien gemacht. Gewifs waren ihm die Landfchaften am Niederrhein ebenfo bekannt wie jene in Friesland, aber auch wie jene im engeren Holland, denn keiner hat es fo wie er verftanden, den geheimnifsvollen Zauber einer holländifchen Gracht, eines ftagnirenden Kanals wiederzugeben; keiner wie er, den märchenhaften Reiz einer holländifchen Stadt auf einen Quadratmeter Leinwand zu bannen. Möchte man nicht in feinen Alleen fpazieren gehn, bis hinüber zu jenen fonnigen Feldern, zu jener Windmühle, die wol eine Stunde weit liegt? Man begreift vollkommen, dafs man für ein fo grofses Stück Land, wenn es auch nur gemalt ift, 100,000 frs. bezahlen kann. Aber auf feinen Geburtsort läfst fich aus der Wahl feiner landfchaftlichen Motive ebenfowenig ein entfcheidender Schlufs ziehen, wie aus jenen Monogrammen, die nicht ihm gehören, fich ein Schlufs auf Beginn und Ende feiner künftlerifchen Thätigkeit ableiten läfst.

Von gröfserem Intereffe ift dagegen ein Umftand, welchen der gewiffenhafte Lexikograph Ch. Kramm zur Unterftützung feiner Anfichten mitgetheilt hat. Derfelbe fand im Jahre 1851 bei einer Verfteigerung in Leeuwarden zwei Glasgemälde, wohl von derfelben Art, wie man dergleichen heute noch an die Innenfenfter der Wohngebäude zu hängen pflegt, deren das eine das Wappen eines Otto Hobbema, das andere jenes feiner Gattin, Margaretha von Bornier, beide mit der Jahreszahl 1620, zeigte. Die Frage Kramm's, ob diefe beiden die Aeltern Hobbema's gewefen, liegt fehr nahe, obwohl der Abftand zwifchen jenem Jahre 1620, und dem der Geburt des Künftlers, Kramm ähnlich wie den Engel der Bibel erfcheinen läfst, welcher der Sarah mitgetheilt hat, dafs fie, wenn auch fpät, noch einen Sohn gebären werde.

Nach einer anderen älteren Auffaffung, deren Spuren genau zu verfolgen wir leider nicht in der Lage find, foll Hobbema einer wohlhabenden, fehr angefehenen Familie entfproffen fein. Auf Grund diefer und vielleicht noch anderer Quellen erzählt der Maler George, der Verfaffer des Katalogs der Galerie Fefch (1744), eines gediegenen Buches, dafs Hobbema, wenn ihn fein Gedächtnifs nicht täufche, Bürgermeifter von Middelburg gewefen fei, und dafs er jenes, damals in der Galerie Fefch befindliche Bild (bezeichnet und datirt 1665, jetzt bei Lord Hertford) als Receptionsbild für die Akademie in Middelburg gemalt habe. Es ift dies leider das einzige Receptionsbild der Middelburger Akademie, von welchem wir bisher glaubwürdige Kunde erhalten haben.

Aus derfelben Quelle mag auch jene Gefchichte gefchöpft fein, nach welcher Hobbema nur zu feinem Vergnügen gemalt habe, alle fchlechten Bilder vernichtete und nur die beften an feine Freunde verfchenkte. Von diefen follen fie Jahrzehnte hindurch von Gefchlecht zu Gefchlecht fortgeerbt worden und erft nach hundert Jahren allmälig auf den Auctionen erfchienen fein; die meiften feiner Bilder aber follen fich noch heute in Friesland befinden, eine Behauptung, die noch von fehr verftändigen Kunftfchriftftellern wiederholt wird.

Heute wiffen wir, dafs neun Zehntel der Bilder Hobbema's nicht in Friesland find, fondern dort wo feit Jahren alles Schöne, Echte und Koftbare hinwandert, dafs fie fich auf den Schlöffern und Landfitzen der engliſchen Lords und Millionäre befinden, welche die einzigen find, die fie überhaupt noch bezahlen können, und dafs, wenn noch viele Hobbema's in Friesland wären, fich die Friesländer felbft auf die Gefahr hin den Preis zu drücken, beeilt hätten, diefen Nationalreichthum

in baare Münze umzuſetzen; was ihnen, da ſie niemals in dem Rufe bedeutender Kunſtkennerſchaft geſtanden haben, nicht einmal übel zu nehmen wäre.

Aber mit all dem und noch viel mehr, was über Hobbema geſchrieben worden, werden wir zu keinem poſitiven Reſultate gelangen.

Nach der Annahme Scheltema's iſt Hobbema ſo gut wie ein Kind der Stadt Amſterdam anzuſehen, wenn ſeine Geburt daſelbſt auch nicht nachgewieſen werden kann. Eine indirekte Beſtätigung deſſen finden wir in einem Documente, welches der für die wiſſenſchaftliche Quellenforſchung leider viel zu früh verſtorbene franzöſiſche Gelehrte A. Jal in ſeinem Dictionnaire critique (Paris 1867), einem umfaſſenden Werke, in welchem man allerdings Materialien zur Ergänzung der Biographien holländiſcher Maler bis heute nicht geſucht hat, veröffentlichte.

A. Jal publicirte aus den Regiſtern der reformirten Kirche zu Paris folgenden Trauungsact: am 21. Dezember 1669 wurden kirchlich getraut: Eduard Hobbema, Goldſchmied zu Paris, Sohn des bereits verſtorbenen Hubert Hobbema, geweſenen Zimmermanns, wohnhaft in der Stadt Amſterdam in Holland und der Amarante Edouard ſeiner Frau, mit Madelaine Harache, Tochter des Pierre Harache, Goldſchmiedmeiſters zu Rouen und der verſtorbenen Marie Le François ſeiner Frau; der Bräutigam gab an 28 Jahre alt zu ſein, die Braut 23 Jahre und noch unter väterlicher Gewalt zu ſtehen.

Wer iſt dieſer Eduard Hobbema? Wenn wir die Seltenheit dieſes Namens ſelbſt in Betracht ziehen, das Alter von 28 Jahren, wonach er ungefähr im Jahre 1641 geboren worden, ſo liegt die Annahme ſehr nahe, daſs wir einen um wenige Jahre jüngeren Bruder unſeres Malers vor uns haben; dieſe Vermuthung gewinnt noch dadurch an Wahrſcheinlichkeit, daſs der am 9. September deſſelben Jahres 1669 in Amſterdam in der Nieuwe Kerk getaufte erſte Sohn Hobbema's den Namen Eduard erhielt, wodurch zugleich eine Familienerinnerung an ſeine Groſsmutter Amarante Edouard und an den fernen Onkel lebendig erhalten werden mochte. Die oben erwähnten, von Ch. Kramm mitgetheilten Wappenſchilde des Otto Hobbema und der Margaretha von Bornier, mit dem Datum 1620, könnten ſomit im beſten Falle auf des Malers Groſseltern Bezug haben; die Namen Hubert und Amarante ſo wie auch Eduard, die ebenſo wenig holländiſchen Urſprunges ſind wie der Name Meyndert, laſſen die Abſtammung der Familie noch immer fraglich erſcheinen. Was aber ſpeciell den Namen unſeres Künſtlers betrifft, der bald Myndert, Meyndert oder Minderhout geſchrieben wird, ſo müſſen wir es Andern überlaſſen ſowohl ſeinen Urſprung, als ſeine Schreibart richtig zu ſtellen. — Das Märchen von der angeblichen Wohlhabenheit Hobbemas dürfte durch den Lebensberuf ſeines Vaters, der hier als „Zimmermann" erſcheint, auch bedeutend an Wahrſcheinlichkeit verlieren. —

Es iſt an und für ſich ſchwer, Landſchaften zu beſchreiben, deren Hauptbedeutung in der anſchaulichen Vermittlung einer ſubjectiven Stimmung des Künſtlers liegt, mit welcher er eine Gegend angeſehen, in ſich aufgenommen und wieder gegeben hat, es iſt dies am ſchwierigſten bei Jacob Ruysdael und Hobbema, welche es vor Allen verſtanden haben, ihre eigene Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Die lyriſche Dichtung, die in ihrem Endzwecke, den Leſer in eine beſtimmte Stimmung zu verſetzen, ein ähnliches Ziel verfolgt wie die Landſchaftsmalerei, wäre vielleicht der beſte Interpret für die Gemälde beider Meiſter. Dies hat auch mehr als ein holländiſcher Dichter empfunden, und van Eijnden theilt

in ſeinem oben citirten Werke eine poetiſche Charakteriſtik der Werke Hobbema's aus der Feder eines holländiſchen Dichters A. Simons mit, die jeder dort nachleſen mag, der ſich die Ueberzeugung verſchaffen will, — daſs die Verſe A. Simons auch auf jeden anderen Maler angewendet werden können. Es iſt auch mit Hülfe dieſer poetiſchen Erläuterung nicht möglich, ſich eine Vorſtellung von dem geheimniſsvollen Reiz eines Bildes von der Hand eines Meiſters zu machen, mit dem nur Jac. Ruysdael um den Vorrang zu ſtreiten vermag.

Stimmungsmaler ſind ſie beide; iſt Ruysdael elegiſch, ſo iſt Hobbema vielleicht idylliſch; er war nie ſchwarzer Melancholiker wie ſein muthmaſslicher Freund, obwohl beide oft verwandte Scenerien behandelt haben, und zahlreiche Anknüpfungspunkte ſich in den Werken beider finden. Bei Hobbema bricht die Sonne durch, auch im dichteſten Walde, und an der unheimlichſten Pfütze lachen irgendwo die Sonnenſtrahlen warm und wonnig in's Herz. Er hat auch nie die brandende tobende See gemalt, wie Ruysdael, dem ſie ein verwandtes Element geweſen. Zumeiſt liebt er die Waſſermühle in ſtiller Waldeseinſamkeit, am klar rieſelnden Bache, auf dem die nie fehlenden Enten ſchwimmen. Hinter den Bäumen lauſcht heimlich ein rothes Ziegeldach, und die weiſsgetünchten Mauern glänzen im Sonnenlichte. Oder er führt uns in eine waldige Landſchaft mit niederem Laubholz, im Vordergrunde ein ſtehendes Waſſer, aus dem einige weiſse Waſſerlilien ſehnſüchtig die Häupter heben; die Baumformation wird oft abenteuerlich und phantaſtiſch; das Gewäſſer ſcheint aus ſeinen Ufern getreten zu ſein, und die Wieſen überfluthet zu haben, denn mitten aus dem Waſſerſpiegel erheben ſich mächtige Bäume, deren reiche Aeſte wieder in die Fluthen tauchen; die Lichtſtrahlen winden ſich durch ein Gewirre von Aeſten und Blättern und fallen magiſch auf die Waſſerſpiegel, welche ſie wie ein Glasprisma an einzelnen Punkten concentriren und wieder zurückwerfen. Es ſind dies Landſchaften, welchen wir mit anderer Vegetation in den Tropenländern begegnen mögen und wie wir ſie ähnlich in den neueſten Reiſewerken beſchrieben und abgebildet finden, von denen wir jedoch nicht mit Beſtimmtheit ſagen können, in welchem Landſtriche Hobbema die urſprünglichen Eindrücke dazu empfangen hat.

Nicht ſelten zeigt er uns die Ruinen des Schloſses der alten Grafen von Brederode bei Harlem, noch heute zu ſchauen, wie Hobbema ſie gemalt; im Graben tummeln ſich die Enten und Gänſe, und drüber hinaus öffnet ſich die herrliche, weite, die ſonnige Luft, daſs man wähnt bis Haag und Amſterdam freien Auges ſehen zu können.

Oft malt er irgend einen holländiſchen oder Drent'ſchen Weiler, in dem die ſpätere Nachkommenſchaft ſeinen Geburtsort Middelharnis im Gelderlande erkennen wollte, nicht immer groſsartig in der Compoſition oder gleich maleriſch. Oft iſt die Erfindung arm: einige Bäume, ſtehendes Waſſer, etwas Luft, und nur unendlich viel Zauber und Poeſie in dieſem Silberton und dieſer Tageshelle.

In ſeltenen Fällen behandelt er ein Straſseninterieur an einem Kanale mit dürftiger Staffage. Es ſcheint, als hätte er die unmittelbare Nachbarſchaft ſeiner Wohnung in Amſterdam oder ſein Wohnhaus ſelbſt zum Gegenſtande eines Bildes gewählt, auf dem wir dann allerdings die Glanzpartie Hobbema's, die Perſpektive, vermiſſen. All dies, und noch weit mehr feſſelt den Beſucher der National-Galerie in London, einer der an Bildern dieſes Meiſters reichſten Sammlungen. Auf dem Continente ſind ſie ſeltene Erſcheinungen und die Galerien von Amſterdam (Legs

Dupper und van der Hoop) Rotterdam, der Louvre, das Berliner Muſeum, das Städel'ſche Inſtitut zu Frankfurt, das National-Muſeum zu Stockholm, die Privatgalerien Six van Hillegom in Amſterdam, Fürſt Arenberg in Brüſſel, Steengracht im Haag, Graf Moltke in Kopenhagen, James Rothſchild, die Prinzeſſin von Sagan und Mr. Wilſon in Paris werden ſo ziemlich die ſämmtlichen auſserengliſchen Beſitzer bekannter Bilder unſeres Meiſters ſein.

Die an und für ſich geringe Zahl ſeiner Gemälde, die ſchwierige Zugänglichkeit der ſchönſten auf den Schlöſſern engliſcher Barone, endlich die vielen falſchen Hobbemas machen es erklärlich, daſs die verſchiedenen Epochen ſeiner künſtleriſchen Entwicklung mit Beſtimmtheit heute überhaupt noch nicht präciſirt werden können. Ein ſcheinbarer Einfluſs Salomon und Jacob Ruysdael's läſst ſich allerdings nachweiſen, aber ſchon die angeblich aus dem Jahre 1663 herrührenden Bilder zeigen den Meiſter auf einer Stufe, die Jacob Ruysdael nie erreicht hat, und zwar ſehen wir ihn auf demſelben in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit, als den ſilbernen, leuchtenden Hobbema, der das Licht der Sonne einzig und allein auf ſeiner Bildfläche gefeſſelt hält für ewige Zeiten.

Daſs er ein Schüler Jacob Ruysdaels war, kann, wie ſchon geſagt, als möglich angenommen werden; mit Beſtimmtheit iſt es nicht nachgewieſen, wenn auch van Eijnden und van der Willigen (IV. p. 103) mittheilen, daſs auf der Verſteigerung Sybrand Feitama, im Jahre 1758 für 33 fl. zwei Handzeichnungen Hobbema's verkauft wurden, welche mit der Jahreszahl 1670 datirt geweſen, und auf welchen überdies noch geſchrieben ſtand: »Hobbema discipel van Jacob Ruysdaal.«

Geſetzt den Fall, daſs dies wirklich auf den Zeichnungen ſtand, ſo iſt es an und für ſich verdächtig, wenn es auf beiden geſtanden haben ſoll; die Verfaſſer der „Geſchiedenis" ſcheinen aber dieſe beiden Zeichnungen ſelbſt nicht geſehen zu haben, ſondern nur das zu wiederholen, was der Katalog von ihnen ſagte, und das »discipel van Jacob Ruysdaal« war ſomit nur eine Redactionsnotiz des Katalogs, die gar nicht auf den Zeichnungen ſtand. Daſs ſie nämlich nicht von Hobbema ſelbſt auf die Zeichnungen geſchrieben wurde, iſt ſchon deshalb anzunehmen, weil es unwahrſcheinlich iſt, daſs dieſer, der im Jahre 1670 gewiſs weder Ruysdaels, noch irgend eines anderen Schüler mehr war, ſich damals noch discipel van Jacob Ruysdaal genannt haben ſollte.

Ebenſo unhaltbarer Natur ſind jene Behauptungen, die dieſes Schülerverhältniſs durch den Nachweis eines unverkennbaren Einfluſses Ruysdaels auf Hobbema's Werke darthun wollen, da ſich mehrere von dieſen »beeinfluſsten« Bildern einfach als Arbeiten Jacob Ruysdaels herausgeſtellt haben.

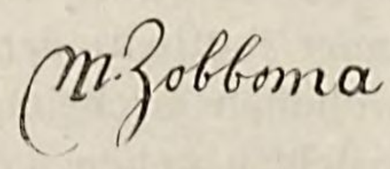
Die Vermuthung daſs er ein Schüler Salomon Ruysdael's geweſen, hat ebenfalls manches für ſich, denn beide haben einen olivengrünen Ton gemein, der auf ein längeres Zuſammenarbeiten hinweiſt, nur hat Hobbema die Farbenprinzipien, die er etwa bei Salomon empfangen, in ſeiner Weiſe fortentwickelt. Aber vielleicht ſind beide Fälle nebeneinander ſtatthaft; der Aufenthalt Jacob Ruysdaels in Amſterdam, wo auch Hobbema wohnhaft erſcheint, mag einſtweilen für die erſtere Annahme den entſcheidenden Ausſchlag geben.

Ebenſo ſchwierig iſt es in vielen Fällen, mit Sicherheit jene Meiſter zu bezeichnen, die Hobbema's Bilder ſtaffirt haben. Wenn die Kunſtgeſchichte um 50 Jahre älter ſein wird, dann ſind wir vielleicht auch in der Lage, dieſe Frage in beſtimmter Weiſe zu beantworten. Vor der Hand müſſen wir uns mit einer

Aufzählung jener Namen genügen laſſen, die als Hobbema's Staffagiſten bezeichnet und mit ziemlicher Sicherheit erkannt werden, als da ſind: Nicolas Berchem, Adriaan van de Velde, J. Lingelbach, Heltſtockade, Barent Gaal, Helmbrecker, Philip Wouwerman, Abraham Storck, der Delft'ſche van der Meer, J. Oſtade und Pynaker, mit denen ein vertrauter Umgang Hobbema's ſonach vorausgeſetzt werden dürfte. Wie dieſe Staffagiſten nach einander in dem Werke Hobbema's zu ordnen wären, müſſen wir ſpäteren Erörterungen überlaſſen.

Eine ebenſo intereſſante Partie würde ein eingehendes Studium jener Meiſter bilden, die als Imitatoren Hobbema's gelten und mit ihren Werken in vielen Katalogen noch ſeinen Namen führen. Man nennt unter dieſen: Dekker, einen Maler über deſſen Vornamen man noch nicht einig, der aber ein anderer geweſen ſein ſoll als Cornelis Dekker, ferner Edward Dubois 1622—1699, Jan van Keſſel 1648—1698, J. Rontbout, nach Anderen Nicholas Rombout oder Rombourg, mit welchem vielleicht der Harlemer Maler Salomon Rombouts gemeint iſt, William Tomkins 1730—1792, den Imitator Cuyps, Jacob van Stry 1756—1815, Gerard van Nymegen 1735—1808, den oben erwähnten Hochenud um 1729, ſowie einen Meiſter Namens van Veen, von dem ein einziges bezeichnetes Bildchen bekannt iſt, welches eine unläugbare Verwandtſchaft mit Hobbema aufweiſt. Als eine ſelbſtändigere ausgeprägtere Individualität erſcheint dieſer letztere Maler auf einem Bilde der Galerie zu Schleiſsheim (Nr. 695), welches unbezeichnet zu ſein ſcheint und dort den Namen Salomon Ruysdael führt. Es zeigt in ſehr charakteriſtiſcher und origineller Auffaſſung eine Anſicht der Landſtraſse einer kleinen Stadt. Links erblickt man eine prächtige Baumgruppe; rechts hebt ſich ein viereckiger, fünf und mehr Stock hoher Thurm ſcharf von der Atmoſphäre ab, daran eine Häuſergruppe, die durch einen eine niedere Gartenmauer überragenden Baum abgeſchloſſen wird. Ueberraſchend iſt die reiche Staffage, welche dem Bilde ein bewegtes Leben verleiht und von der Hand des Künſtlers ſelbſt zu ſein ſcheint. Es ſind dies mehrere Karren und Wagen, die vor dem Hauſe halten, und ein Trupp von fünf Rindern, die ein reitender Bauer durch eine Pfütze treibt. —

Als eine nackte Thatſache ſteht nur noch feſt, daſs Hobbema, arm wie Ruysdael, am 14. December 1709 zu Amſterdam begraben wurde, und daſs ſeine letzte Wohnung auf der Rooſegracht by het Doolhof geweſen, nur wenige Schritte von jenem Hauſe entfernt, welches die letzten Tage Rembrandt's geſehen. Seine Lebensumſtände laufen auf die Grundzüge hinaus: ein groſses Talent, von armen Eltern geboren vielleicht, um verſorgt zu ſein, an eine um 4 Jahre ältere Frau verheirathet, kämpft, von ſeiner Zeit nicht verſtanden, mit Kummer und Nahrungsſorgen, ſtirbt bettelarm und hinterläſst der Nachwelt nichts als ungefähr 150 Bilder die heut einen Geſammtwerth von zehn Millionen Francs repräſentiren.



Signatur von Meyndert Hobbema.

Jan Wynants.

Geboren um 1615, † um 1679.

Von van Goyen zu Salomon Ruysdael, von dieſem zu ſeinem Neffen Jacob einerſeits und zu Hobbema andererſeits läſst ſich die Kette mit genauer Noth verfolgen. Viel leichter kann man ſie weiter zurück auf Eſaias van de Velde und weiter hinauf zu Künſtlern führen, deren Namen wir eben mitgetheilt, deren Verhältniſs zu Hobbema aber nicht genau zu ſpecificiren iſt. Ganz anders verhält es ſich mit Jan Wynants, dem Antipoden van Goyen's und Ruysdael's, deſſen Schule nicht zu ermitteln iſt.

Wir nennen Wynants einen Antipoden van Goyen's, um ſeine Stellung in der Reihe der holländiſchen Landſchafter durch ein Wort zu bezeichnen, welches beſſer als eine lange Auseinanderſetzung das Weſen ſeiner Kunſtweiſe ausſpricht. Der Gegenſatz zu der Schule van Goyen's, mit welcher die Einflüſſe Rembrandt's, Philip de Koninck's &c. verquickt erſcheinen, iſt bei Wynants nach jeder Richtung hin augenfällig und liegt in der principiellen Verſchiedenheit der Auffaſſung und Behandlung. Wenn die Schule van Goyen's die Landſchaft von der Ferne betrachtete, ſie mit kecken Strichen hinzeichnete und die Farbe ſo auftrug, daſs ſie in der Nähe geſehen ein kaum entwirrbares Farbengebräu bildete, ſo tritt bei Wynants gerade das Gegentheil ein; er ſieht die Landſchaft in unmittelbarer Nähe an, er individualiſirt ſie nach ſeiner Weiſe bis in die kleinſten Details und malt gewiſſermaſsen mikroskopiſch. Die Einzelheiten ſeines Vordergrundes ſind auf das Liebevollſte ausgeführt, man glaubt das Moos ſeiner Bäume genau ſehen zu können; aber dieſes Detail bleibt ihm nicht die Hauptſache; er ſinkt nie zur photographiſchen geleckten Treue der Mieris herab, der Gegenſtand und das Hauptziel ſeiner Darſtellung iſt ſtets die ganze organiſche Natur, ſeine Einzelheiten überwiegen nicht den Geſammteindruck.

Er liebt Gegenden mit ſandigen Hügeln, die eine dem Meiſter eigenthümliche Farbe charakteriſirt, welche in all ſeinen Bildern nachzuweiſen iſt. Die Wahl ſeiner Scenerie bleibt ſtets ziemlich dieſelbe. Ein traulicher Waldweg auf der einen Seite, auf der anderen eine prächtige, weit reichende Perſpective. Die Bäume ſind unvergleichlich behandelt, ebenſo naturgetreu als wohlgefällig bis in die einzelnen Blätter und Aeſtchen durchgeführt. Die Einförmigkeit ſeiner Erfindung thut der Friſche ſeines Colorits, der Einheit der Luftperſpective und dem Silbertone der Bilder ſeiner Glanzperiode keinen Eintrag. Die Virtuoſität,

mit welcher er die kleinſten Bewegungen des Erdreichs zu behandeln verſtand, im Wetteifer mit Rembrandt und Ruysdael, hat in dieſer Weiſe nach ihm kein Landſchafter mehr erreicht.

Waagen hat in ſeinem Handbuche (II. p. 195) die verſchiedenen Epochen ſeiner künſtleriſchen Entwicklung zu charakteriſiren verſucht und die erſte Zeit durch die Bauernhäuſer oder Ruinen auf ſeinen Bildern bezeichnet gefunden. Auf dieſen erſcheint die Ausſicht durch Bäume noch mehr oder minder beſchränkt, der Baumſchlag ſelbſt von ſchwerem und dunklem Grün, die Ausführung in ſtarkem Impaſto. In der zweiten Epoche ſind es Landſchaften mit freien Ausſichten, mäſsig bewegtem Erdreiche, von Waſſern und Wäldern unterbrochen. Im Vordergrunde erſcheint der bekannte ſandige Hügel, einige abgeſtorbene Bäume, groſsblätterige Pflanzen und ein ſich windender Fahrweg. Das Grün wird hell und kühl, der Ton ſilbern. In der dritten Periode und in ſeiner letzten Zeit macht ſich ein ſchwerer, einförmig brauner Ton ſehr nachtheilig geltend; der Künſtler verliert ſeine Feinheit und Harmonie, ohne an Tiefe zu gewinnen; in den Baumpartien wird er trocken, meiſterhaft bleibt er nur in dem Stufenterrain und in der Oberfläche des Bodens.

Dieſe Charakteriſtik der verſchiedenen Entwicklungsepochen des Meiſters, die Waagen aus einem langjährigen Studium ſeiner Werke geſchöpft hat, dürfte ſo ziemlich das Einzige ſein, was mit annähernder Sicherheit über ihn geſagt werden kann. Seine Biographie beruht in den wenigen Umriſſen, in welchen ſie gegeben werden kann, lediglich auf unverbürgten Annahmen. Houbraken erwähnt ihn gar nicht, van Gool nur vorübergehend, und die Glaubwürdigkeit der ſpäteren Quellen iſt eine ſehr problematiſche. So heiſst es von ihm, wie von ſo manchem Anderen, daſs er ein Spieler geweſen, der ſich nur in liederlichen Geſellſchaften herumgetrieben, der nur dort zu finden war, wo es toll und luſtig herging und deſſen beleidigender Witz nicht ſelten die Kunſtgenoſſen zur Zielſcheibe nahm. Wir zweifeln gar nicht, daſs Wynants kein Tugendſpiegel war, aber ſo ſchlimm muſs es ſchon deshalb nicht geweſen ſein, weil die Staffagen auf ſeinen 200 bekannten Bildern beweiſen, daſs er Jahre lang mit Philip Wouwerman, Adriaan van de Velde, Lingelbach, Barendt Gaal, Schellincks, Held Stockade und Wyntrank friedlich ausgekommen ſein muſs.

Weder über ſeinen Lehrer noch über ſeine Lebensumſtände iſt dagegen etwas mit Gewiſsheit bekannt, ja es iſt auffällig, daſs der früh ausgebildete Stil Wynants' auch nicht an einen einzigen Niederländer erinnert, der mit annähernder Sicherheit als ſein Lehrer bezeichnet werden könnte. Uns iſt nur ein einziges Bild bekannt, welches auf einen Vorgänger ſchlieſsen läſst. Dies iſt eine Waldlandſchaft in der fürſtlich Liechtenſtein'ſchen Galerie zu Wien (No. 1220), welche deutlich »S. de Vlieger 1640« bezeichnet iſt und in der lichten gelblichen Farbe ſofort an van Goyen, in der Art der Behandlung der Bäume, der bei Wynants ſtereotypen groſsblätterigen Pflanzen, aber ſo entſchieden an dieſen mahnt, daſs man verſucht wäre, von ſolchen höchſt ſeltenen Bildern Simon de Vlieger's den Weg direkt zu Wynants zu ſuchen. Solcher Bilder muſs es noch mehrere geben, da Waagen in ſeinem Handbuche (II. p. 226) über dieſen Marinemaler ſagt: „Ich bin nach verſchiedenen ſeiner Bilder überzeugt, daſs er ſeine Kunſt bei Jan van Goyen gelernt hat. Er malte auch Landſchaften im Geſchmack deſſelben.“ Aber dieſer Geſchmack van Goyen's, den Waagen hier meint, ſcheint lediglich

in der Farbe zu liegen; die Behandlung der Bäume und Blätter iſt ganz eigenartig und ſo minutiös wie bei Wynants.

Nach einigen ſpäteren Angaben ſoll Wynants um 1640 bereits ein Meiſter von Ruf geweſen ſein; womit dieſe Behauptung aber begründet wird, iſt uns nicht möglich anzugeben; mit ihr harmonirt allerdings die ganz willkürliche Beſtimmung des Jahres 1600, 1606 oder 1610 als das ſeiner Geburt, welches W. Bode bis zum Jahre 1615 vorrückt. Mit demſelben Rechte wird Harlem als diejenige Stadt bezeichnet, in welcher er geboren ſei und ſeinen Wohnſitz gehabt haben ſoll.

In einem ganz auffallenden Widerſpruche mit dieſen Angaben ſtehen aber

Landſchaft von J. Wynants. Pinakothek in München.

die Bezeichnungen auf ſeinen Bildern, die, ſoweit ſie als ein Beweismaterial angeführt werden können, andere Reſultate ergeben; zunächſt die Wahrſcheinlichkeit, daſs er nicht in Harlem, ſondern in Amſterdam als Künſtler anſäſsig war. Die Datirungen »1630« auf einem Bilde des Deſſauer Schloſses, »1641« auf einem der ehemaligen Sammlung Gſell in Wien und »1642« auf einem Bilde in Berlin ſind ſo vereinzelt, daſs ſie näher unterſucht werden müſſen, ehe man ſie zum Ausgangspunkte beſtimmter Behauptungen machen könnte. Sicherer wird das Terrain mit dem 1651 datirten Bilde, welches Smith N. 82 erwähnt, dem eines aus demſelben Jahre (?) in Dresden anzureihen wäre. Dann erſcheinen die Jahre 1654, 1656, 1659; das letztere ſchon viermal; zu wiederholten Malen 1660, 1661, 1662, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670; 1671 auf einem Bilde im Städel'ſchen

Inſtitut und in Darmſtadt, 1672 auf einem in der Pinakothek, 1673 bei Smith (N. 159.), 1674 in der kaiſerlichen Galerie des Belvedere in Wien, ein zweites Mal auf einem Bilde einer Auction vom 16. März 1876 in Paris, 1675 auf einem Bilde in Haag, 1678 auf einem Bilde bei Graf Czernin in Wien und 1679 angeblich auf einem Bilde der Eremitage.

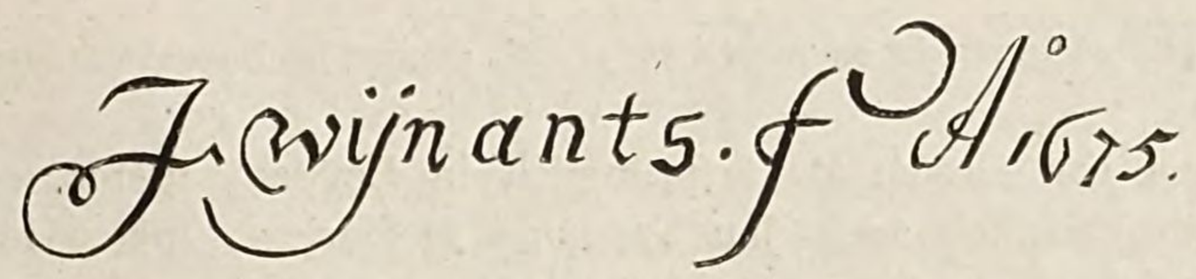
Es iſt jedenfalls intereſſant, daſs ſich die Jahreszahlen auf den Arbeiten vom Jahre 1654 bis 1674 in auffallender Weiſe häufen, und ſonach ſich die Hauptthätigkeit des Meiſters in dieſe zwanzig Jahre verlegen läſst, in denen er nach der früheren Annahme bereits auf der Neige ſeines Lebens geſtanden haben müſste.

Durch die zahlreichen nach 1670 datirten Bilder erſcheint auch die urſprüngliche Annahme, daſs Wynants in dieſem Jahre geſtorben wäre, ſtark alterirt, und Waagen hat, (Handbuch II. p. 195) auf Grund des obenerwähnten Bildes der Eremitage die Lebensdauer des Meiſters über das Jahr 1679 hinausgerückt. Dies geſchah übrigens annähernd ſchon früher, in Folge einer Mittheilung van Eijnden's und van der Willigens, nach welcher Wynants noch im Jahre 1677 in den Gildenbüchern zu Harlem erwähnt erſcheint.

Wir haben nun freilich keine direkte Urſache, dieſe Mittheilung der beiden Verfaſſer der »Geſchiedenis« in Zweifel zu ziehen, aber befremdend iſt es, daſs A. van der Willigen, der Neffe des obenerwähnten Mitarbeiters van Eijnden's, in ſeinem Werke »Les Artiſtes de Harlem« über das Vorkommen des Namen Wynants in den Gildenbüchern von Harlem gar nichts zu ſagen weiſs, und in denſelben im Jahre 1642 nur einen Kunſthändler Jan Wynants erwähnt fand, ſo wie in den Trauungsbüchern nur gefunden hat, daſs ein Jan Wynants, Wittwer aus Weert, ſich mit Luytgen van den Ende, einem Mädchen aus Goch am 4. Februar 1646 verheirathete. War dieſer Kunſthänder Jan Wynants ein und dieſelbe Perſon mit unſerem Maler?

Vielleicht iſt es der Fall und Wynants hat dieſes anfänglich in Harlem betriebene Gewerbe aufgegeben, iſt nach Amſterdam überſiedelt und hat ſich dort der Kunſt, zu welcher er längſt Beruf fühlte, ganz gewidmet; denn aus den Staffagen ſeiner Bilder geht hervor, daſs ſie zum guten Theile von in Amſterdam anſäſsig geweſenen Malern herrühren, während andererſeits, wie oben erwähnt, der Schwerpunkt ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit in der zweiten Hälfte ſeines Lebens gelegen zu haben ſcheint. Damit ſtimmt der Umſtand überein, daſs die Künſtler, welche ſeine Bilder ſtaffirt haben, ſämmtlich jünger ſcheinen als er, mit einziger Ausnahme Adriaan's van Oſtade und des Frans Hals, von deren Hand ſtaffirte Bilder des Künſtlers uns übrigens nicht vor Augen gekommen ſind. So iſt z. B. Lingelbach, der im Jahre 1625 geboren wurde, erſt nach mehrjährigen Reiſen im Jahre 1651 nach Holland zurückgekehrt und dürfte kaum vor dieſem Termine für Wynants gearbeitet haben; da er erſt 1687 ſtarb, ſo können auch die Bilder aus Wynants letzter Periode noch von ihm ſtaffirt ſein. Daſſelbe mag von Barend Gaal gelten, deſſen Thätigkeit um das Jahr 1663 nachzuweiſen iſt und der ſomit gewiſs vor dem Jahre 1650, ſeinem gewöhnlich angenommenen Geburtsjahre, geboren iſt; desgleichen Willem Schellinks, der im Jahre 1632 geboren und 1678 geſtorben iſt. Ebenſo iſt Adriaan van de Velde, im Jahre 1639 geboren, weit jünger als Wynants und mag um das Jahr 1650 oder noch ſpäter ſein Schüler, als welchen ihn Houbraken nennt, geweſen ſein. Seine Thätigkeit trifft ſo ziemlich mit der ſeines Lehrers bis zum Jahre 1672 zuſammen, in welchem er ſtarb.

Durch die zahlreichen Staffagen von der Hand Philip Wouwerman's wird dagegen die Annahme, daſs Wynants ſeinen Wohnſitz dauernd in Amſterdam gehabt habe, wieder erſchüttert. Philip Wouwerman, der im Jahre 1619 geboren wurde, erſcheint bereits 1640 als ſelbſtändiger Meiſter in Harlem, war dort dauernd anſäſsig und ſtarb daſelbſt im Jahre 1668. Die angeblich von ihm ſtaffirten Bilder müſſen alſo ungefähr aus den Jahren 1640 bis 1668 herrühren. Wir müſſen hierbei ausdrücklich hervorheben, daſs es durch gar nichts erwieſen iſt, daſs Wouwerman auch wirklich ein Schüler Wynants geweſen, wie dies häufig angenommen wird; ebenſo zweifelhaft iſt die Vermuthung, daſs er lediglich aus Gefälligkeit gegen ſeinen Meiſter deſſen Landſchaften mit figürlicher Staffage verſehen habe.



Signatur von Jan Wynants.

Die fünf liegenden Kühe.

Facſimile einer Radirung von Albert Cuyp.

Albert Cuyp,

geb. zu Dordrecht im August 1605; geſt. daſelbſt im November 1691.

Wir haben van Goyen als urſprünglich in Leyden, ſpäter im Haag, Jac. Ruysdael, wahrſcheinlich auch Jan Wynants in Harlem, ſpäter in Amſterdam, Hobbema ebenfalls in Amſterdam anſäſſig kennen gelernt und betreten mit Albert Cuyp eine fünfte holländiſche Stadt, Dordrecht. Bei näherem Studium der holländiſchen Kunſt des ſiebzehnten Jahrhunderts werden wir noch zu der Ueberzeugung gelangen, daſs jede bedeutendere Stadt, und es hat ihrer nicht wenige gegeben, ihren beſonderen Künſtlerkreis in ausgebildeten, charakteriſtiſchen Individualitäten in ſich faſst.

Eine ſolche ausgeprägte Künſtlerindividualität iſt Albert Cuyp, ein Meiſter, deſſen Genie, oft mit Rembrandt verglichen, gleich bedeutend auf dem Gebiete der Landſchaft wie auf dem charakteriſtiſcher Thierdarſtellung erſcheint.

Merkwürdigerweiſe haben die realiſtiſchen Engländer, deren Kunſtſinn man am liebſten nach den Preiſen taxirt, welche ſie für die theuerſten Objekte bezahlen, den hohen künſtleriſchen Werth Albert Cuyp's, wie jenen Hobbema's, ſchon zu einer Zeit zu erfaſſen verſtanden, als das übrige kunſtſinnige Europa noch nicht zu der Ueberzeugung von dem inneren Werthe dieſes Künſtlers gelangt war. Daher wanderten die auf dem Continente gering geachteten Bilder Cuyp's in Schaaren auf die Schlöſser der engliſchen Barone, auf welchen ſich gegenwärtig der gröſste Theil deſſen befindet, was von Albert Cuyp echt zu nennen iſt, während die ſämmtlichen übrigen europäiſchen Galerien zuſammengenommen kaum in der Lage ſind, dieſen Meiſter nothdürftig zu repräſentiren, ja kaum ein einziges Bild deſſelben beſitzen, das ihn auf der Höhe ſeines Talents zeigt.

Houbraken, der Cuyp's nur mit wenigen Worten gedenkt, ſagt: Albert Cuyp wurde im Jahre 1605 zu Dordrecht geboren. Der gewiſſenhafte Lexikograph Chr. Kramm hat dieſe Angabe Houbraken's durch eine Mittheilung aus dem Taufbuche der „Nederduitſche Hervormde gemeente“ zu Dordrecht vom Jahre 1605, beſtätigen können, welche lautet: „getauft ein Kind von Jacob Gerritze und Grietje Dierickxdochter“. Da es damals weder ſtatiſtiſche Reichsanſtalten noch eine allgemeine Wehrpflicht gab, ſo waren die Verordnungen, auf Grund welcher die Geburts-, Ehe- und Sterbematrikeln geführt wurden, noch nicht ſo ſtrenge wie heute, und es konnte einem Matrikelführer leicht das Unglück paſſiren, daſs er den Taufnamen des Kindes anzuführen vergaſs, wie dies im vorliegenden Falle geſchehen iſt. Da aber bis zum Jahre 1619, bis zu welchem das genannte Tauf-

buch erhalten ist, kein anderes Kind dieser Eltern mehr eingetragen erscheint, so dürfte die Jahresangabe Houbraken's glaubwürdig sein, und dieser Matrikelauszug unseren Albert Cuyp betreffen. Wir wären sonach über die Hauptschwierigkeit, Geburtsort und Jahr, Vater und Lehrmeister hinweggekommen; denn Houbraken nennt Albert einen Schüler seines Vaters; wenn er dies aber auch nicht gethan hätte, so würden die Werke Beider den Einfluss des Vaters auf den Sohn zur Genüge nachweisen, sowie die des ersteren auch darthun, dass Albert kaum einen besseren Lehrer haben konnte.

Ueber die näheren Lebensverhältnisse des Vaters sind wir nicht unterrichtet; dass dieser wolhabend und besitzend gewesen, ist vielleicht nur deshalb angenom-

Gemälde von A. Cuyp. Galerie W. Wells. Redleaf-Park.

men worden, weil der Sohn später eine politische und bürgerliche Rolle spielte, die nur bei einem gewissen Besitzstande möglich war. Ueberdies waren die Cuyps ein adeliges Geschlecht; ihr Wappen bildeten im azurnen Felde drei sechszackige Sterne aus Gold, zwei auf eins gestellt.

Jacob Gerritze selbst ist ein bedeutender und interessanter Künstler. Nach Waagen, Immerzeel und van Vlooten ist er im Jahre 1575 geboren, und nach Houbraken's Mittheilung ein Schüler Abraham Bloemarts gewesen; für die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt ist er vor allem deshalb von Interesse, weil er im Jahre 1642, im Vereine mit den Landschaftsmalern Izack van Hasselt und Kornelis Tegelberg und dem Stilllebenmaler Jacques Grief, alias Klaau genannt, in welchem wir an anderer Stelle bereits den Schwiegersohn Jan van Goyen's vermuthet haben, eine St. Lucas-Gilde zu Dordrecht als selbständige Zunft gegründet hat. Weit

bedeutender als dieſe That aber ſind ſeine eigenen Werke für die Entwickelung der vaterländiſchen Kunſt. Jacob Gerritze gehört zu jener hervorragenden Gruppe von Meiſtern wie Raveſteyn, Hals, Bramer &c., welche als treue Interpreten der Natur die holländiſche Kunſt in jene Bahn lenkten, als deren Höhepunkt der groſsartige Genius Rembrandts erſcheint.

Daſs der alte Cuyp kein zu verachtender Lehrer für ſeinen Sohn geweſen, ergeben ſeine Werke, die nicht häufig ſind und deren eines, das Porträt einer älteren Dame aus dem Jahre 1624, im Berliner Muſeum, durch die lebenswahre Auffaſſung einen ſehr reſpectablen Begriff von der Meiſterhand gibt, die dem neunzehnjährigen Sohne die Geheimniſſe der Farbe und des Lichtes praktiſch erläuterte.

Albert Cuyp hat offenbar lange Jahre den rathenden Freund, dem eine rüſtige, ſichere Hand noch im hohen Alter dienſtbar war, an ſeiner Seite gehabt. Das Muſeum zu Rotterdam beſitzt von dieſem das Porträt eines Offiziers aus dem Jahre 1644, die Akademie zu Wien das Porträt einer Frau von 1647, das Muſeum zu Metz ein männliches und ein weibliches Bildniſs aus dem Jahre 1649; ein mit derſelben Jahreszahl datirtes weibliches Porträt befand ſich 1861 auf der Ausſtellung in Marſeille, und ein ebenſo bezeichnetes kleines weibliches Bildniſs iſt im Privatbeſitze in Wien. Wir haben ſonach vier Porträts von der Hand des alten Cuyp, die er, wenn er in der That 1575 geboren iſt, in einem Alter von 74 Jahren gemalt hätte.

Später datirte Bilder des Meiſters ſind nicht auf uns gekommen, aber die angeführten mögen genügen, um feſtzuſtellen, daſs Gerritz Cuyp im Jahre 1649 noch in voller Thätigkeit und jedenfalls geſund am Leben war.

Wenn der Schwerpunkt ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit demnach im Porträt gelegen zu haben ſcheint, ſo war er doch nicht minder beachtenswerth als Landſchafts- und Thiermaler. Der Katalog der Pinakothek ſchreibt ihm ſeit vielen Jahren eine Landſchaft zu (N. 1046), die ſo charakteriſtiſch iſt, daſs ſie nähere Aufmerkſamkeit verdient. Jenſeits eines breiten, ruhig flieſsenden Stromes erhebt ſich eine gothiſch gebaute Stadt. Mehrere Segelboote beleben die Fluth. Am diesſeitigen Ufer weiden mehrere Kühe und eine mit einem groſsen Reiſewagen belaſtete Fähre ſetzt auf die andere Seite über. Die Luft und die Wolken ſind meiſterhaft behandelt, die kleinen Figürchen von charakteriſtiſchem Ausdruck, das Ganze in einen eigenthümlich grauen, nebelhaften Ton gehüllt, der unwillkürlich an Aart van der Neer erinnert und vollkommen demjenigen entſpricht, in dem das weibliche Porträt des Meiſters in der Akademie zu Wien gehalten iſt. Was dem Bilde aber einen beſonderen Reiz verleiht, das iſt die Anordnung, mit welcher der Maler die Fähre, die Figürchen und die acht Kühe ſo zu ſtellen und zu placiren wuſste, daſs ſie ſich in ſcharfer Silhouette von dem ſilbergrauen Waſſerſpiegel abheben. Einem ganz ähnlichen Arrangement begegnen wir oft bei ſeinem Sohne Albert Cuyp, für welchen dieſes Sichabheben der Figuren von der lichten Atmoſphäre lange Zeit charakteriſtiſch iſt. Auch ſehen wir auf dieſer Landſchaft des Vaters eine der Kühe ſcharf im Profile hingeſtellt, wie wir ſie in derſelben Weiſe unzählige Male auf Bildern des Sohnes finden, und die ein ſehr gewiegter Kunſtkenner deshalb „das Monogramm Albert Cuyp's“ genannt hat.

Es iſt nur eine Vermuthung, die wir ausſprechen, aber eine wohlgegründete, wenn wir Jacob Gerritz Cuyp als den Lehrer Rafael Camphuyzen's und Aart

van der Neer's anſehen. Als Thiermaler und Zeichner erſcheint Gerritz Cuyp, auch in einer ſeltenen Folge von 12 Blättern, die unter dem Titel »Diversa animalia quadrupedia ad vivum delineata a Jacobo Cupio, atque aeri insculpta a R. Persyn, jam vero in Lucem edita per Nicolaum Joannis Viſſcherum« im Jahre 1641 zu Antwerpen erſchien.

Es iſt auffallend, daſs alles, was auf die künſtleriſche Thätigkeit des alten Cuyp Bezug hat, aus der zweiten Hälfte ſeines Lebens herrührt, und daſs das obenerwähnte 1624 datirte weibliche Porträt in Berlin gewiſſermaſsen die früheſte Kundgebung ſeines Talentes zu ſein ſcheint. Dies ſteht vielleicht damit im Zuſammenhange, daſs der Name „Cuyp" überhaupt erſt ſpäter auftritt, und Jacob Gerritze in dem Taufbuche vom Jahre 1605 noch ſchlechtweg Jacob Gerritze genannt wird. Vielleicht finden wir ihn noch unter den zahlreichen Gerritzen wieder, die uns als Künſtler im Anfange des 17. Jahrhunderts, auch in Dordrecht ſpeciell genannt werden. Mit Sicherheit können wir nur annehmen, daſs Vater und Sohn bleibend in Dordrecht anſäſsig waren, und daſs die künſtleriſche Individualität Albert's ſich unter dem Einfluſſe und der Leitung des Vaters entwickelte. Jene Erſcheinung des Helldunkels aber, die in den Werken Beider zu Tage tritt, und welche man faſt geneigt wäre, einem direkten Einfluſſe Rembrandts zuzuſchreiben, findet ſich in den Werken des alten Cuyp in noch auffälligerer Weiſe, als in jenen des Sohnes, und darf wohl als eine bei jenem ſpontan zur Geltung gelangende Erſcheinung angeſehen werden.

Ueber das Leben des Sohnes danken wir dem bereits oben erwähnten Lexikographen Chr. Kramm weiter eine Reihe intereſſanter Entdeckungen.

So erſcheint er am 30. Juli des Jahres 1658, ſonach als 53jähriger Mann in den Trauungsregiſtern: Albert Cuyp Jongman, wonende op de Nieuwbrug, met Jufvrouw Cornelia Bosman, weduwe van de Heer Johan van de Corput, wonende in de Hofstraat, beide van Dordrecht. Aus dieſer Ehe ward am 10. Dezember des Jahres 1659 eine Tochter Namens Arendina geboren. Man findet ferner, daſs Albert Cuyp am 21. Dezember deſſelben Jahres für 1660 und 1661 zum Diakon der Nederduitſche Herformde Kerk und am 25. Dezember des Jahres 1672 für die zwei folgenden Jahre 1673 und 1674 zum Gemeindeälteſten — Ouderling — an der Auguſtinenkirche zu Dordrecht gewählt wurde.

Desgleichen erſcheint ſein Name auf der Liſte der als Mitglieder der Regentſchaft von Dordrecht vorgeſchlagenen Männer, welche dem nachmaligen Könige von England, Wilhelm III. Prinzen von Oranien, der, 22 Jahre alt, im Jahre 1672 zuerſt zu Dordrecht zum Statthalter, Obergeneral und Admiral von Holland auf Lebenszeit ernannt wurde, präſentirt worden war. Ob er ſonſt eine politiſche Rolle geſpielt, iſt uns nicht überliefert.

Am 7. November 1691 ward er als „geweſene mans man van de hove en hoge vierſchare van Zuyt-Hollandt", welcher Titel ſeinen Beiſitz in dem höchſten Gerichtshofe von Holland bekundet, und der mit dem Eigenthume an dem Landſitze Dordwijk verbunden geweſen, in der Auguſtinenkirche zu Dordrecht begraben. Auf dieſem Landſitze in der Nähe von Dordrecht ſcheint Cuyp, wenigſtens in den letzten Jahren auch gelebt zu haben. Der ofterzählten Geſchichte, die ſich aus Immerzeel's Werken in die ſpäteren Biographien eingeſchlichen, und welche berichtet, daſs er in ſeiner Jugend Bierbrauer geweſen und in der Dordrechter Brauerei „de Lelie" gewohnt habe, liegt ein Irrthum zu Grunde, welchen Kramm

aufklärte, und der darin ſeinen Urſprung hat, daſs Cuyp's Tochter Arendina am 19. November 1690 einen Dordrechter Brauer Namens Pieter Ouderwater heirathete; das Gewerbe des Schwiegerſohnes ging durch miſsverſtandene Tradition auf Albert Cuyp ſelbſt über.

Kein anderer Meiſter beſitzt dieſe ſonnige Glut des Mittags wie er, und wenn er den Namen des holländiſchen Claude Lorrain führt, ſo kann dieſer Vergleich nur dem Letzteren zur Ehre gereichen. W. Bürger charakteriſirt ſeine Landſchaften trefflich mit den Worten: Man weiſs ſtets auf ſeinen Bildern wie viel Uhr es iſt. Den Morgen, den Mittag, aber auch den grauen Nebel der holländiſchen Nächte durchleuchtet ſein Genie. In ſeinen Nachtſtücken freilich kommt ihm ſein Vater und ſein wahrſcheinlicher Freund Aart van der Neer gleich, in ſeinen ſonnigen Bildern iſt er unerreicht.

Wie er ſeine Landſchaften malt, das muſs man ſehen, es läſst ſich nicht beſchreiben. Meiſt ſind es weite Wieſenflächen an Flüſſen mit weidendem Vieh, oder Winterlandſchaften, ſtets reich von ſeiner eigenen Hand mit Figuren ſtaffirt. Auch Stillleben, Reiterſtücke, Porträts und hiſtoriſche Darſtellungen will man ihm nachweiſen, ſowie Schlachtenbilder, die freilich meiſt verdächtig ſind. Smith, der ungefähr 300 Bilder Cuyp's anführt, beſchreibt darunter kein einziges der letzteren Gattung und das in Amſterdam befindliche, »A. Cyup« bezeichnete und ihm zugeſchriebene Bild iſt wohl nicht von ſeiner Hand. Auch ſieht ſeinem Talente die Darſtellung derartiger Scenen, die er nicht der Natur, ſondern nur ſeiner Phantaſie abgelauſcht hätte, nicht ähnlich.

Ein ebenſo delicates Gebiet ſind die unter dem Namen »A. C. Manier« bekannten Stillleben und Geflügel, die gern für Jugendbilder Cuyp's ausgegeben werden, deren das Muſeum zu Rotterdam eine ganze Wand voll, auch die Pinakothek (No. 1035) eines, welches einen Hahn und eine Henne in einem Stalle vorſtellt und hier ausnahmsweiſe: »A. Kuyp« bezeichnet iſt, beſitzt. Sie ſind als Werke des Meiſters wiederholt angezweifelt worden.

Es läſst ſich nicht mit Beſtimmtheit nachweiſen, ob A. Cuyp Schüler gebildet habe oder nicht. Aart van der Neer wird mit Vorliebe als ein ſolcher genannt. Auf der Mancheſter-Ausſtellung war auch ein dem Mr. Francis Edward gehöriger Sonnenuntergang van der Neer's zu ſehen, auf welchem die Staffage von A. Cuyp's Hand gemalt war und welches mit »A. Cuyp« und dem Monogramme van der Neer's bezeichnet geweſen. Doch iſt ein ſolches Beiſpiel noch kein genügender Anhaltspunkt, um daraus auf ein Schülerverhältniſs ſchlieſsen zu können; näher liegt, wie bereits geſagt, aus inneren Gründen die Annahme, daſs er bei Jacob Gerritz Cuyp gelernt habe, obgleich dies ebenſo wenig nachgewieſen iſt.

Auch Govaert Camphuyzen, der in der Farbe und im Tone ſowie in der Behandlung des Thieres an Cuyp erinnert, wird als ſein Schüler genannt. Desgleichen Albert Klomp, der andererſeits als ein Vorläufer Potter's bezeichnet wird, deſſen Thätigkeit aber der Zeit nach noch gar nicht feſtgeſtellt iſt. Der einzige Umſtand, der auf ein Schulverhältniſs zu Cuyp hinweiſen könnte, wäre der, daſs ein gut Theil der auf dem Feſtlande A. Cuyp genannten Bilder von dem genannten Albert Klomp herzurühren ſcheint; ein anderer Theil verdankt ſeine Entſtehung dem für den Liebhaber mitunter ſehr gefährlichen Imitator Jacob van Stry.

Auch als Radirer iſt A. Cuyp ein beachtenswerther Künſtler. Wir beſitzen von ihm 8 kleine Blätter, deren 6 eine Folge bilden, welche durch die gegenſeitigen

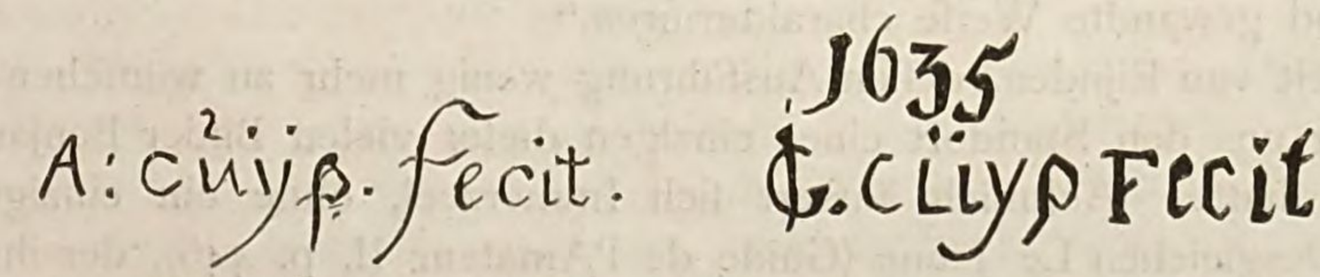
Copien von Bagelaar bekannter geworden ſind, als durch die Originale. Uebrigens kommen die letzteren auch in ſpäten Drucken unter dem Titel: „VI Stuks Koitjes geetſt door A. Cuyp“ vor. Die beiden anderen gehören zu den gröſsten Seltenheiten. Eine derſelben, die ſogenannten »fünf liegenden Kühe«, veranſchaulicht dem Leſer eine getreue Copie im Holzſchnitt.

Wir haben bereits erwähnt, daſs England, wenige Bilder ausgenommen, faſt die ſämmtlichen Cuyps beſitzt. So ſind in der National-Galerie 4 Landſchaften und ein Porträt, in Buckinghamhouſe 9, in der Bridgewater-Galerie 5, in der Gros-

Gemälde von Albert Cuyp. National-Galerie in London.

venor-Galerie 5, bei Lord Carlisle 6, bei Herzog Bedford 5 Bilder, die unzähligen anderen Privatſammlungen Englands gar nicht gerechnet.

Durch die Liebhaberei der engliſchen Lords auf die Höhe getrieben, ſind Preiſe von 100,000 frs. für ein Bild von Cuyp heute kein Ereigniſs mehr, während auf der Auction van der Linden van Slingeland im Jahre 1785, auf welcher ſich 30 Bilder von ihm befanden, alle zuſammen noch mit der mäſsigen Summe von ungefähr 22,000 Gulden bezahlt wurden.



Signaturen von Albert Cuyp und Jacob Gerritze Cuyp.

Benjamin Cuyp.

Geb. in Dordrecht angeblich um 1615; geſt. Ende des 17. Jahrhunderts.

Wenn auch nicht von ſo hohem Intereſſe wie Jacob Gerritze und Albert, ſo doch ein ſehr beachtenswerther Künſtler iſt ein dritter Maler Namens Cuyp, der den Taufnamen Benjamin führte. Er iſt eine ziemlich ſeltene Erſcheinung in den öffentlichen Galerien, eine weniger ſeltene im Kunſthandel, in welchem ſein Name oft mit den diſparateſten Bildern in Verbindung gebracht wird. Houbraken, der ihn wahrſcheinlich noch perſönlich gekannt hat, ſagt von ihm nur, daſs er ein »Neef« und »Medeleerling« Albert Cuyp's bei Jacob Gerritze geweſen, und fügt hinzu, daſs Albert nicht ſo roh in ſeinem Farbenauftrage war wie Benjamin, obgleich er auch von dieſem Bilder geſehen habe, die meiſterlich behandelt wären.

Aus der bedeutenden Anzahl von Bildern, die er hinterlaſſen, ſo wie aus mündlicher Ueberlieferung Anderer nimmt van Eijnden an, daſs er ein hohes Alter erreicht habe und erſt gegen Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts geſtorben ſei. „Der gröſste Theil ſeiner Gemälde, bemerkt dieſer Schriftſteller, beſteht in hiſtoriſchen und bibliſchen Darſtellungen, die er in Rembrandt's Geſchmack ſehr gewandt, aber in einer ihm ausſchlieſslich eigenen Behandlungsweiſe ausgeführt hat. Seine Farben ſind warm und kräftig in den Schattenpartien, aber leichthin und ohne beſonderes Nachdenken auf die Leinwand geworfen. Aus dieſem Grunde ſind ſeine Werke auch von ſehr verſchiedenem Werthe. Zu ſeinen beſten Arbeiten gehören ſeine Bauerngeſellſchaften in dem Geſchmacke David Teniers' des Alten, in welchen die Leidenſchaften des Landvolkes in prägnanter Weiſe zum Ausdruck gelangen. Weniger ſchön ſind ſeine Strandanſichten, die er mit Fiſchern, Reitern, wandelnden und ruhenden Männern und Frauen ſtaffirte und in blaſſen Farben malte. Seinen Namen findet man ſehr ſelten auf ſeinen Bildern, doch ſind dieſe hinreichend kenntlich an den dreiſten Probirſtrichen und unvermiſchten Pinſellagen, die ſeine lockere und gewandte Weiſe charakteriſiren.“

So weit van Eijnden, deſſen Ausführung wenig mehr zu wünſchen übrig läſst, als daſs er uns den Standort eines einzigen dieſer vielen Bilder Benjamin Cuyp's angegeben hätte. Aehnlich äuſsert ſich Immerzeel, ohne ein einziges Bild zu nennen. Desgleichen Le Jeune (Guide de l'Amateur II. p. 446), der ihn geradezu als einen Imitator Rembrandt's hinſtellt, ſeine Zeichnung manierirt und geſchmacklos nennt, ebenfalls ohne ein einziges Bild von ihm nachzuweiſen. Balkema nennt ihn einen Neffen Jacob Gerritz Cuyp's ſomit einen Vetter Albert Cuyp's

und läfst ihn im Jahre 1608 geboren ſein. Bryan-Stanley macht ihn zum »Bruder« Alberts und läfst ihn im Jahre 1615 geboren werden. Houbraken endlich ſagt, wie bereits erwähnt, er ſei ein »Neef« Alberts geweſen, was übrigens ſo gut »Neffe« als »Vetter« heifsen kann.

Waagen acceptirte das von Balkema angegebene Geburtsjahr 1608 und ſchreibt dieſem Maler eine »Cuyp« bezeichnete Bauernſchlägerei in der Eremitage zu, »die an Energie der Darſtellung dem Brouwer nahe kommt.« Der Katalog des National-Muſeums zu Stockholm legt ihm ein männliches Porträt bei, welches unbezeichnet zu ſein ſcheint und welches näher zu ſehen wir uns vergebliche Mühe gaben. Es hängt nahezu am Plafond. W. Bürger nennt ihn wiederholt unter der Rembrandt-ſchule, hat aber unſeres Wiſſens ebenfalls nie ein Bild von ihm ſpeciell nach-gewieſen. Endlich werden ihm von dem Kataloge der fürſtlich Liechtenſtein'ſchen Galerie in Wien drei Bilder zugeſchrieben und weiter drei in dem neueſten Ka-taloge der Galerie zu Schleifsheim.

Das eine der Gemälde beim Fürſten Liechtenſtein (Nr. 1431) trägt die echte Bezeichnung »Cuyp«, und da es das einzige uns bekannte, bezeichnete Bild des Meiſters iſt, wollen wir es zum Ausgangspunkte unſerer Betrachtung des Malers machen. Es ſtellt das Innere eines Stalles vor, in welchem vier Soldaten Würfel ſpielen; im Vordergrunde liegt ein fünfter auf dem Stroh; im Hintergrunde noch mehrere Gruppen. Es iſt goldig braun in der Farbe, im Tone keck gezeichnet und in der Technik nach jeder Richtung der Angabe van Eijndens entſprechend. Die Behandlung iſt, nebenbei geſagt, derart, daſs, ſobald man den Meiſter einmal geſehen hat, man ihn nicht leicht wieder verkennen wird. Schon das eigenartige lichte Gelb in der einen oder anderen Partie ſeiner Bilder, welches lebhaft an van Goyen erinnert, iſt ein Charakteriſticum für ihn.

Dieſem Bilde vollkommen entſprechend ſind die Gemälde in Schleifsheim, welche auf der Beſtimmung W. Bode's beruhen. Das eine (Nr. 196) ein Gefecht, brutal gemacht, erinnert in der Farbe des Terrains wieder an van Goyen und behält dieſen Localton. Vorn iſt ein Reiter von ſeinem Schimmel geſtürzt und über ihn weg ſchieſst ein anderer nach einem Marodeur, der ſeine Flinte auf ihn abfeuert. Im Hintergrunde links lebhaft feuernde und vordringende, rechts davon-laufende Truppen. Das zweite Bild (Nr. 197.) ſtellt ebenfalls eine lebhafte Kampf-ſcene vor, mit weitem Ausblick auf einen Strom zur Rechten. Es iſt noch brutaler in der Technik, noch lebhafter in der Darſtellung und legt die Vermuthung nahe, daſs der Künſtler Augenzeuge ſolcher Vorgänge geweſen. Das dritte nach W. Bode ebenfalls von Benjamin Cuyp herrührende Bild der Schleifsheimer Galerie figurirt dort noch unter dem Namen Rembrandt (Nr. 653.), unter deſſen Firma die meiſten Benjamin Cuyps zu ſuchen ſind. Es ſtellt einen Reitknecht vor, der einen braun-gefleckten Schimmel führt. Es iſt dieſelbe Manier, frappanter Goldton, und eine ganz ungewöhnliche Lebendigkeit in den Figuren.

Unter Rembrandt's Namen braucht man ihn nur aufmerkſam zu ſuchen, um ihn oft zu finden. So ſcheint ein »Unbekannt« genanntes und der Schule Rem-brandt's zugewieſenes Bild der fürſtlich Liechtenſtein'ſchen Galerie (Nr. 552), eine Scene auf einem Schlachtfelde, auch von unſerem Benjamin Cuyp zu ſein. Im Vordergrunde zieht ein Soldat einem Todten das Hemd aus und ein Reiter daneben nimmt einen Verwundeten zu ſich auf's Roſs. Die Wolken verrathen wieder das Gelb van Goyen's; hier machen ſie den Eindruck ſchweren Staubes

und Pulverdampfes, der über der Landſchaft lagert, durch den nur hie und da der blaue Himmel durchblickt.

Landſchaft von Aart van der Neer. Fürſtl. Liechtenſtein'ſche Galerie in Wien.

Jedenfalls iſt es intereſſant, daſs es ſich bei Benjamin Cuyp um eine ſtreng charakteriſirte Künſtler-Individualität handelt, die durch zweifellos von ihm herrührende Werke nachweisbar iſt, von deren Hand aber unſeres Wiſſens kein Bild exiſtirt, welches »B. Cuyp« oder »Benjamin Cuyp« ſignirt wäre.

Aart van der Neer.

Geb. vor 1620; geſt. nach 1691.

Eine Specialität beſonderer Art und ein eigenthümlicher Repräſentant der holländiſchen Landſchaft, der dieſelbe mit beſonderer Vorliebe im Dunkel der Nacht, in ſchwerem herbſtlichen Nebel oder bei Mondbeleuchtung, entgegen Hobbema und Wynants, die ſie in voller Tageshelle, und Albert Cuyp, der ſie in Mittagsſonnenglut darzuſtellen liebt, iſt Aart van der Neer. Beſonders mit den beiden Erſtgenannten tritt ſein Talent in eine gewiſſe Oppoſition; er hüllt die Landſchaft in Rembrandt'ſches Helldunkel, in tiefe dunkle Schatten, die er aber ſo durchſichtig darzuſtellen verſteht, daſs das Auge trotz des Dunkels in die tiefſte Ferne eindringen zu können glaubt. Kein Maler hat die Illuſion so weit getrieben und dieſe Fähigkeit in gleichem Maſse bekundet wie er, — ein faſt vereinzelt daſtehendes Talent. Ebenſo aber malte er auch ſonſt treffliche Landſchaften, und die ſogenannten Tag- und Winter-van der Neer's werden ihrer Seltenheit wegen von den Liebhabern nicht minder theuer gezahlt als ſeine Mondſcheinbilder, denn er bleibt ſtets ein groſser Coloriſt und iſt dies ſogar in noch höherem Grade bei anderen Motiven als jenen Mondſcheinlandſchaften, die er ſchlieſslich conventionell und routinirt, ja mit Manierirtheit fabricirte; den letzten Vorwurf kann man wenigſtens mit Recht ſeinen nächtlichen Feuersbrünſten machen, in welchen er in Egbert van der Poel einen gar zu dankbaren Schüler gefunden. Am beſten läſst ſich der Künſtler in der Suermondt-Galerie (Berliner-Museum) ſtudiren, welche ſechs Bilder von ſeiner Hand beſitzt, die ihn ziemlich in allen Phaſen zeigen.

Die Glut und Wärme ſeines Tons ſind die Urſache, daſs ihn die neuere Forſchung in direkte Beziehungen zu Albert Cuyp bringt, als deſſen Freund und Schüler er auch bezeichnet wird, und wir haben bereits oben eines von beiden Künſtlern ſignirten Bildes bei Mr. Francis Edward gedacht, dem eine zweite Abendlandſchaft in der National-Galerie in London an die Seite geſtellt werden kann, welche beide mindeſtens von einem collegialen Zuſammenwirken der Beiden Zeugniſs geben. Nach R. van Eijnden wäre er ein Schüler D. R. Camphuyzen's geweſen und hätte den Einfluſs von van der Meer (?) erfahren; nach anderer Anſicht iſt er von Gerard van Battem und J. Lievens beeinfluſst worden. Vielleicht ſind alle dieſe Anſichten neben einander haltbar; aber das feine Helldunkel ſeiner

Winterlandſchaften, die Helligkeit ſeiner Nächte rücken ihn dem Schülerkreiſe Rembrandt's näher.

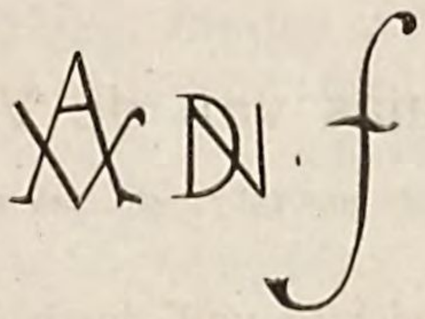
So durchſichtig aber die Helligkeit ſeiner Nächte iſt, ſo undurchdringlich iſt das Dunkel ſeines Lebensganges. Houbraken, der ihn vielleicht noch perſönlich gekannt haben mag, verſäumt es, ſich näher über ihn auszuſprechen, und erwähnt ihn nur vorübergehend in der Biographie ſeines Sohnes Eglon van der Neer. Er ſagt dort: „Eglon war der Sohn von Aernout oder Aart van der Neer, der in ſeinen Jugendjahren »Majoor by de Heeren van Arkel« war. Inzwiſchen übte er ſich in der Kunſt und widmete ſich derſelben ſpäter, da er nach Amſterdam übergeſiedelt war, ganz und hat durch vorzügliche Landſchaften, insbeſondere Mondſcheinlandſchaften, eine Berühmtheit erlangt.“ Aus dieſer Stelle geht zunächſt hervor, daſs van der Neer von Geburt kein Amſterdamer geweſen, wie dies ältere und auch ganz neue Biographen annehmen, wohl aber daſs er ſpäter dauernd daſelbſt gelebt habe, wie denn auch viele ſeiner Bilder den Umgebungen Amſterdams entnommen zu ſein ſcheinen.

Was die andere Bemerkung Houbraken's, daſs er in ſeinen Jugendjahren Majoor bei den Herren van Arkel geweſen ſei, betrifft, ſo darf darunter nicht etwa eine militäriſche Charge verſtanden werden, ſondern man muſs ſie mit van Eijnden wohl dahin interpretiren, daſs van der Neer Unterſchulze (Ouderschout) oder Statthalter (ſtadhouder), wie vordem dieſer Poſten zu Gorinchem genannt ward, von dem Landvogt oder Landſchultheiſs (Droſsaard) von Gorinchem, im Lande der van Arkel geweſen ſei. Eigentliche Herren von Arkel gab es damals ſchon lange nicht mehr. Er hätte ſomit ein Vicebürgermeiſter- oder ein richterliches Amt in ſeiner Jugend bekleidet, und die Gegend von Gorinchem oder Gorcum, Wondrichem oder Worcum, ſowie das Schloſs Löwenſtein an der Vereinigung der Waal und der Maal, deren landſchaftliche Anſichten ſich ebenfalls in ſeinen Bildern finden ſollen, ſcheint auch die Stätte ſeiner Geburt und ſeiner Jugend geweſen zu ſein. Alle drei dicht neben einander gelegenen Orte ſind von hiſtoriſchem Intereſſe, insbeſondere das letztgenannte Schloſs, welches zu wiederholten Malen, ſo auch im Jahre 1619, als Gefängniſs Hogerbeets, des Rathspenſionärs von Leyden, und des Hugo Grotius, des Rathspenſionärs von Rotterdam, welche in Folge der Religionsſtreitigkeiten als Anhänger der Arminianer zu ewiger Haft verurtheilt waren, eine Rolle ſpielte. Wie männiglich bekannt, entkam der Letztere ſchon im nächſten Jahre, am 22. März 1620, mit Hülfe ſeiner Frau in einer Bücherkiſte dieſer ewigen Haft. Es iſt nicht wahrſcheinlich, daſs van der Neer dieſen Ereigniſſen als Magiſtratsperſon in irgend einer Weiſe nahe ſtand, denn er dürfte im Jahre 1620 kaum ein Kind geweſen ſein. Wir wiſſen nur, daſs die Geburt ſeines Sohnes Eglon in das Jahr 1643 fällt, allerdings in eine Zeit, aus welcher wir bereits Beweiſe ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit haben. Da wir aber nicht in der Lage ſind, ſein Geburtsjahr angeben zu können, ſo können wir auch nicht einmal annähernd ſagen, wann dieſe Thätigkeit begonnen habe.

Datirte Bilder van der Neer's gehören, nebenbei bemerkt, zu den gröſsten Seltenheiten; es giebt vielleicht nicht mehr als ein halbes Dutzend derſelben. Sie fallen meiſt in die Mitte der vierziger Jahre. Da nun van der Neer nach Houbraken erſt in ſeinen ſpäteren Jahren gemalt hat, dürfte er wohl vor dem Jahre 1620 geboren ſein. Mit ziemlicher Sicherheit läſst ſich nur feſtſtellen, daſs er bereits in Jahre 1652 in Amſterdam anſäſsig war, denn mehrere ſeiner Bilder

haben den Brand des alten Rathhauſes in Amſterdam zum Gegenſtande, welcher am 7. Juni 1652 ſtattfand und dem van der Neer als Augenzeuge beigewohnt zu haben ſcheint.

Sein Todesjahr iſt dagegen wieder ebenſo unbekannt wie das ſeiner Geburt. Man nimmt gewöhnlich für das letzere 1613 oder 1619 an, für das erſtere das Jahr 1683, obwohl ihn G. van Spaan im Jahre 1691 in ſeiner Hiſtorie van Rotterdam noch unter den lebenden Künſtlern erwähnt.



Signatur von Aart van der Neer.

Esaias van de Velde.

Geb. um 1587; geſt. um 1652.

Die an Individualitäten reichſte und durch die Mannigfaltigkeit der Talente ihrer Mitglieder intereſſanteſte holländiſche Künſtlerfamilie, in deren Sphäre ſich der Entwicklungsgang der heimatlichen Kunſt bis weit hinauf in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts verfolgen läſst, iſt die der van de Velde. Da wir ihren Namen auf jedem Blatte der holländiſchen Kunſtgeſchichte begegnen, ſo iſt es von Intereſſe, dem Urſprung dieſer Familie etwas näher nachzugehen.

Im Jahre 1605 erſcheint Jan van de Velde der Vater, aus Antwerpen, als Kalligraph und franzöſiſcher Sprachlehrer in Rotterdam anſäſſig; ſpäter zog er nach Harlem, wo er am 10. September 1623 ſtarb und in der Kirche St. Bavon begraben wurde. Ein Bildniſs dieſes Jan, von der Hand ſeines gleichnamigen Sohnes, trägt die Aufſchrift „aetatis suae 54. Anno 1621“. Danach wäre er alſo i. J. 1567 geboren; andere Quellen geben die Jahre 1568 oder 69 an. Dieſer Jan war eine Berühmtheit auf dem Gebiete der Kalligraphie, welche Kunſt damals noch eine höhere Bedeutung hatte als heute, und ward von ſeinen Zeitgenoſſen mehr denn der beſte Künſtler gerühmt und gefeiert.

Sein gleichnamiger Sohn Jan behauptet einen nicht minder berühmten Namen als Kupferſtecher und Radirer. Als ſolcher hat er mehr als 300 Blätter hinterlaſſen, darunter viele, die für die Geſchichte ſeiner Zeit von gröſstem Intereſſe ſind. Viele ſtehen künſtleriſch auf einer hohen Stufe und rivaliſiren mit dem Beſten, was auf dieſem Gebiete exiſtirt.

Er erſcheint 1614 als Mitglied der Harlemer Gilde und bekleidete im Jahre 1635 das Amt eines Commiſſärs derſelben. Weder ſein Geburts- noch ſein Todesjahr ſind mit Beſtimmtheit zu ermitteln.

Immerzeel und Kramm laſſen ihn im Jahre 1598 zu Leyden (?) das Licht der Welt erblicken; da aber von ſeiner Hand mehrere aus dem Jahre 1615 herrührende Radirungen und eine ſehr bedeutende Anzahl von Blättern vorhanden ſind, welche die Jahreszahl 1616 tragen und bereits eine ſehr feſte, kunſtgeübte Stecherhand verrathen, ſo dürfte dieſes angebliche Geburtsjahr noch etwas zurückgerückt werden. Ebenſo wenig iſt ſein Todesjahr mit Beſtimmtheit anzugeben, als welches man in der Regel, wahrſcheinlich wieder zu ſpät, das Jahr 1679 bezeichnet. Dieſe Annahme hängt mit einer Folge von 24 Landſchaften zuſammen, welche unter dem Titel: „Amoeniſſimae aliquot Regiunculae et antiquorum monumentorum ruinae a Joanne Veldio juniore delineatae et in lucem editae a N. I.

Vischero anaglyptario anno 1665“ erſchien. Dieſe Folge dürfte aber von einem dritten Jan herrühren, denn es iſt unwahrſcheinlich, daſs man den im Jahre 1665 ungefähr 67 Jahre alten Stecher noch „junior“ genannt habe. In ſeiner Kunſt war er ein Schüler Jacob Mathams, wie aus den Verſen unter dem von ſeiner Hand geſtochenen Porträt des Letzteren hervorgeht.

Houbraken ſagt von ihm weiter: „Dieſer Jan van de Velde hatte einen Bruder; ob derſelbe jünger oder älter als er geweſen, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, er hieſs Eſaias van de Velde und malte Schlachten, Reitergefechte und Plünderungen. Er hat auch lange Zeit ſeinen Pinſel dazu verwendet, um die Werke anderer Meiſter mit Figuren, Pferden und Reitertruppen im ſpaniſchen Koſtüm zu zieren. Er wohnte in dem Jahre 1626 zu Harlem, im Jahre 1630 zu Leyden. Seine Kunſt war zu ſeiner Zeit geachtet und theuer bezahlt. Man glaubt, daſs Willem van de Velde, der Federzeichner, der Vater Adriaan's und Willem's van de Velde, geboren im Jahre 1610, der Bruder dieſer beiden vorgenannten (Jan und Eſaias) geweſen iſt.“

Houbraken ſelbſt hatte alſo, ſcheint es, ſeine Notizen über den Maler nur vom Hörenſagen. Ihn ergänzen und erweitern die neuen Forſchungen, welche zunächſt die gewöhnliche Annahme, daſs Eſaias i. J. 1597 zu Leyden geboren ſei, als irrthümlich erkennen laſſen. Vielmehr lebte er bereits als ſelbſtändiger Mann 1611 zu Harlem; am 10. April dieſes Jahres heirathete er dort Catelijn Maertens aus Gand, welche ihm am 6. April 1614 einen Sohn Jan, am 15. November 1615 einen zweiten Sohn Eſaias und am 22. October 1617 einen dritten Sohn Antony gebar. Schon im April des Jahres 1610 wird er als Mitglied der reformirten Kirche in Harlem erwähnt, im Jahre 1612 als Mitglied der Lucas-Gilde, im Jahre 1617 und 1618 als Mitglied der Rhetorikerkammer de Wijngaardranken in Harlem. 1628 iſt er dann Mitglied der Malergilde im Haag, war alſo im Lauf der Zeit wir wiſſen nicht wann, dorthin übergeſiedelt.

Aus dem Jahre 1614 haben wir auch ſchon von ſeiner Hand bezeichnete und datirte Bilder, deren eines ſich im Haag befindet, ebenſo Stiche nach Zeichnungen von ihm, ſo ein Blatt von S. Poelenburg, welches ein luſtiges Trio, eine Frau zwiſchen zwei Männern bei Wein und Confituren, vorſtellt, und eines von J. C. Viſcher, das Conterfei des Wallfiſches, der am 28. Dezember 1614 am Strande zu Noortwyk gefunden wurde.

Die alten Biographen laſſen ihn im Jahre 1648 ſterben. Aber auch dieſes Datum iſt angezweifelt worden, und Chriſt. Kramm erzählt von einer Bleiſtiftzeichnung, die er ſelbſt beſitze und welche „E. v. d. Velde 1652“ bezeichnet iſt; daraus wäre allerdings der Schluſs zu ziehen, daſs Eſaias noch im Jahre 1652 gearbeitet habe, wenn dieſer vereinzelt daſtehende Beweis noch von anderer Seite Unterſtützung finden würde. In neueſter Zeit finden wir auch das Jahr 1654 als Todesjahr angegeben.

Kramm hat auſserdem nicht nur die Geburt Eſaias van de Velde's auf das Jahr 1687 feſtgeſetzt, ſondern ſich überdies noch bemüht, den Künſtler als den Vater Willem's van de Velde des Aelteren nachzuweiſen, von dem Houbraken, wie oben erwähnt, ſagt, daſs er im Jahre 1610 geboren und ſeinem Dafürhalten nach ein Bruder des Eſaias geweſen ſei.

Es iſt hier nicht möglich, den mannigfach verſchlungenen Irrgängen der Forſchung nachzugehen, zumal die Arbeiten derſelben auf dieſem Gebiet überhaupt

noch zu keinem Abſchluſs gelangt ſind. So ſei denn nur erwähnt, daſs allerdings einige Wahrſcheinlichkeit vorhanden iſt, daſs Eſaias die erſten Jahre ſeiner Ehe in Leyden verbracht habe, wo ihm vor ſeinem oben erwähnten Sohne Jan jener Willem im Jahre 1612 oder 13 geboren ſein könnte. Da das Ganze aber nichts als eine Vermuthung iſt, ſo thut man vielleicht am beſten, wenn man vor der Hand noch Willem van de Velde den Aelteren als einen allerdings um ungefähr 20 Jahre jüngeren Bruder des Jan und des Eſaias gelten läſst. Der alte, um das Jahr 1568 geborene Kalligraph Jan van de Velde wäre 1610 doch erſt ungefähr 42 Jahre alt geweſen und die Möglichkeit nicht ausgeſchloſſen, daſs ihm in zweiter Ehe ein dritter Sohn, Willem der Aeltere, geboren worden; dann dürfte allerdings auch die Wahrſcheinlichkeit für Harlem als den Geburtsort deſſelben ſprechen.

Eſaias' berühmteſter Schüler iſt van Goyen. Möglicherweiſe ſtanden auch Jan Aſſelyn und Egbert van der Poel in ſolchem Verhältniſs zu ihm. Ziemlich ſicher iſt es nach neueren Forſchungen für Pieter de Neyn, den man oft für ſeinen Lehrer ausgegeben. Wenn aber auch die näheren Beziehungen dieſer Meiſter zu Eſaias von geringerem Intereſſe ſind, ſo iſt ſein Verhältniſs zu van Goyen dafür um ſo wichtiger. Als Lehrer van Goyen's bildet Eſaias van de Velde gewiſſermaſsen die Waſſerſcheide, welche die neuere Richtung des 17. Jahrhunderts von jener älteren des ſechzehnten trennt. Eſaias ſchildert noch in kräftiger entſchiedener Farbe, keck und lebhaft in der Zeichnung, und oft iſt man verſucht zu glauben, daſs etwas von der Schule des Frans und Dirk Hals in ihm ſei, was bei ſeinem frühen und, wie es ſcheint, langen Aufenthalte in Harlem, der um das Jahr 1610 bereits nachgewieſen wurde, nicht unmöglich iſt. Daneben iſt er als einer der früheſten Matadore jener Schlachten- und Reiterſcenen, ſowie jener Plünderungen, welche die Palamedes und Duc mit ſo viel Erfolg cultivirten, nach anderer Seite hin intereſſant und der Bahnbrecher für ſpätere Generationen, während er mit ſeinen Eislaufſcenen und figurenreichen landſchaftlichen Bildern, denen gewiſſe Gemälde van Goyen's ſo ähnlich ſehen, noch in der älteren Schule ſteht. Bedenkt man aber, daſs ſich eben an dieſe die Ringe zu jener Kette anſchlieſsen, welche mit Ruysdael und Hobbema endet, ſo iſt man gern geneigt, Eſaias nicht für den mindeſt begabten der Brüder zu halten.

E·V·VELDE·
1623

Signatur von Eſaias van de Velde.

Willem van de Velde der Jüngere.

Geb. in Amsterdam im Jahre 1633; geſt. in Greenwich den 6. April 1707.

Der dritte der Brüder, Willem van de Velde der Aeltere, ward, wie bereits erwähnt, angeblich zu Leyden im Jahre 1610 geboren. Da er Luſt zur Seefahrt hatte, wuſste er die Vergünſtigung zu erlangen, die Kriegsflotte im Dienſte des Staats auf einer Jacht zu begleiten, um den Ereigniſſen zur See als Augenzeuge beiwohnen zu können, über die er dann officiell Bericht zu erſtatten hatte. Da er aber zuvor den Schiffsbau und die Ausrüſtung eines Schiffes gründlich kennen gelernt, verſuchte er es, mit der Feder verſchiedene gröſsere und kleinere Fahrzeuge, ja ſelbſt Admiralſchiffe und ganze Flotten mit ihrer Takelage und ihren Segeln genau auf Papier oder weiſse Leinwand zu zeichnen, um mit Hülfe dieſer Skizzen der Regierung eine genaue Vorſtellung von der Situation der Treffen und gelegentlich wol auch von dem Zuſtande und der Ausrüſtung der einzelnen Schiffe als Ergänzung und Illuſtration ſeiner Berichte zu geben, welche ihrerſeits ihm dies beſonders zu lohnen wuſste. Willem der Aeltere ſcheint ſonach eine ganz ähnliche Poſition bei den Generalſtaaten bekleidet zu haben, wie etwa heut ein officieller Berichterſtatter. Glück und Kühnheit ſcheinen ihn bei dieſem Berufe beſonders begünſtigt zu haben, denn Houbraken erzählt, daſs er 1665 noch wenige Stunden ehe das Schiff Opdam in die Luft flog, am Bord deſſelben Mahlzeit gehalten habe, und Gerard Brand berichtet in ſeiner Lebensbeſchreibung des Admirals de Ruyter, daſs der berühmte Schiffszeichner Willem van de Velde in der Abſicht auf die Flotte kam, um die Ereigniſſe des Seetreffens vom 11. bis 14. Juni des Jahres 1666 zwiſchen der holländiſchen Flotte unter de Ruyter und der engliſchen unter Admiral Monk als Augenzeuge aufnehmen zu können, und daſs er ſich von einer Galeote an jene Stellen führen lieſs, von wo aus er das Treffen am beſten beobachten konnte.

W. Bürger hat dieſe Stelle auf Willem van de Velde den Sohn bezogen, Houbraken aber meint ausdrücklich den Vater. Wahrſcheinlich hat der Sohn den Vater begleitet, denn in Amſterdam iſt ein Gemälde des Letzteren, eine Scene dieſer viertägigen Schlacht vorſtellend, auf welchem ſich der Maler ſelbſt in einem Boote gezeichnet hat, zum Beweiſe, daſs er als Augenzeuge dabei geweſen. Uebrigens erſcheint die Thätigkeit der Beiden ſo verquickt, daſs es ſchwer iſt, ſie ſtrenge zu ſcheiden.

Später, ſagt Houbraken, trat er, ich weiſs nicht durch welchen Umſtand, in den Dienſt König Karl's von England und hierauf in den Jacob's, für welche beide

er eine bedeutende Anzahl von Seetreffen auf weiſse Leinwand gezeichnet hat. Houbraken ſagt ausdrücklich »geteekend«, das iſt gezeichnet, alſo nicht gemalt.

Seinen genauen Todestag vermag er nicht anzugeben, nur den Tag ſeines Begräbniſſes nach dem Blatte, welches die Tochter Adriaan's van de Velde zur Erinnerung an das Ableben ihres Groſsvaters aufbewahrte, aus dem zu erſehen iſt, daſs „Mr. Wm. V. Velde Senior, late painter of Sea-Fights to their Majesties king Charles II. and king James“, aus ſeinem Hauſe im Jack Fieldstreet in Pikadilly nach der Pfarrkirche von St. James getragen und dort am 16. des Wintermonats 1693 beſtattet wurde. Seine Grabſchrift in obiger Kirche beſagt daſſelbe.

Die Frage, ob wirklich Oelgemälde von ſeiner Hand exiſtiren, oder ob er nur die Skizzen entworfen, welche ſein Sohn ſodann in Oel ausführte, iſt noch nicht

Marine. Gemälde von Willem van de Velde. Galerie in Caſſel.

mit Beſtimmtheit beantwortet, und wir werden in der Folge darauf zurückkommen. Nach Houbraken's Angabe hätte er erſt in ſpäten Jahren angefangen auch in Oel zu malen, und es wäre ſonach ſeine Hauptthätigkeit den gröſsten Theil ſeines Lebens hindurch auf Zeichnungen beſchränkt geblieben. Frühere Schriftſteller vindicirten die Gemälde im Muſeum zu Amſterdam Willem dem Vater, ſo auch jenes oben erwähnte Seegefecht vom 13. Juni 1666, die neueſten Kataloge dagegen ſchreiben die ſämmtlichen dort befindlichen ſechs Marinen dem Sohne zu. Ob die in Hampton Court befindlichen, angeblich 1676—1682 datirten Seeſtücke, welche beiden beigelegt werden, auch von beiden herrühren, das heiſst die einen von dem Vater, die anderen von dem Sohne, oder ob ſie nur nach Zeichnungen des Vaters von dem Sohne ausgeführt wurden, darüber ſpricht ſich Waagen in ſeinem umfangreichen Werke über die engliſchen Galerien gar nicht aus, ſondern ſagt, was gewiſs auch richtig iſt: ſie ſind von Willem van de Velde.

Dagegen unterſcheiden die älteren Galerie-Kataloge ausdrücklich zwiſchen den beiden Willem, und zwar ſcheinen die Bilder des Vaters ſtets auf weiſse Leinwand gezeichnet geweſen zu ſein. (Siehe Auctionskatalog Proli vom 23. Aug. 1762 und de Neufville vom 19. Juni 1763.)

Was den Beginn ſeiner Thätigkeit für Karl II. betrifft, ſo ſoll er zuerſt einer Aufforderung, nach England zu kommen, im Jahre 1675 Folge geleiſtet haben, aber erſt vom Jahre 1677 an traten Vater und Sohn in den Dienſt des Königs, jeder mit einem Jahresgehalte von 100 £. Sterling.

Dieſer Sohn iſt nach der Angabe Houbraken's im Jahre 1633 zu Amſterdam geboren. Von Jugend an zur Kunſt geneigt, kam er, da ſein Vater bei ſeinem beſtändig wechſelnden Aufenthalte nicht in der Lage war, ihn ſelbſt zu unter-

Marine. Gemälde von Willem van de Velde.

weiſen, zu Simon de Vlieger in Amſterdam in die Schule. Er hätte keinen beſſeren Lehrmeiſter wählen können, denn Simon de Vlieger behauptet einen hohen Rang unter den holländiſchen Landſchaftern und iſt insbeſondere als Marinemaler der bedeutendſte nach ſeinem berühmten Schüler.

Houbraken bekennt ſelbſt mit Bedauern, nicht in der Lage zu ſein, über die Lebensumſtände de Vliegers etwas Näheres anzugeben. Er kann nur ſagen, daſs er entweder ein Harlemer oder ein Amſterdamer von Geburt und ein hochgeſchätzter Meiſter in ſeiner Kunſt geweſen. Vlieger hatte eine im J. 1630 geborene Tochter Cornelia, welche ſich der Dichtkunſt widmete. Daſs er bei der Geburt dieſer Tochter bereits ein tüchtiger Maler war, beweiſt mehr als ein aus dieſem Jahre datirtes Bild; wenn man ihn aber gewöhnlich im Jahre 1612 geboren ſein läſst, ſo iſt dieſe Annahme ganz willkürlich, und ſein Geburtsjahr dürfte zurück zu datiren ſein.

Um 1643 ſcheint Simon de Vlieger in Amſterdam gearbeitet zu haben; wenigſtens erſchien in dieſem Jahre eine ſeiner Radirungen in »Het Leven van Konſtance« einem Buche von Matheus Ganzeneb Tengnagel in Amſterdam. Um dieſe Zeit oder noch ſpäter, etwa als 13 oder 14jähriger Knabe, dürfte der junge Willem zu ihm in die Schule gekommen ſein.

Man muſs Werke Simon de Vliegers vor Augen haben und ſich die Bedeutung dieſes groſsen Meiſters vergegenwärtigen, wenn man ſich über den Unterſchied zwiſchen van de Velde dem Vater und dem Sohn klar werden will und um darüber einig zu ſein, daſs es gar nicht möglich wäre, Werke des Vaters mit jenen des Sohnes zu verwechſeln, denn der erſtere hat einen ſolchen Lehrmeiſter nicht gehabt, wie ſein Sohn. Man behalte nur Bilder de Vliegers, wie jenes in der kaiſerlichen Galerie des Belvedere im Auge, welches dem Beſtem, was die holländiſche Kunſt hervorgebracht hat, an die Seite geſtellt werden kann. Uebrigens liegt es nahe, daſs der Vater ſelbſt ſehr wol zu der Ueberzeugung gelangte, daſs er im Vereine mit ſeinem Sohne eine ganz andere Poſition werde behaupten können als ohne dieſen.

Houbraken erzählt auch, daſs er die Gelegenheit wahrnahm, ſeinen Sohn bei König Karl in Gunſt zu bringen, ſo daſs in dem bereits erwähnten Erlaſſe vom Jahre 1677 Vater und Sohn zugleich nach England berufen wurden. Dort ſoll der Sohn ſeinen Wohnſitz in Greenwich genommen haben, wo er Gelegenheit zu mannigfaltigen Studien fand. Nach dem Tode König Karl's II. (6. Februar 1685) beſuchte er dann Amſterdam für einige Zeit wieder. Dies ſchlieſst man nach einem 1686 datirten Bilde im Amſterdamer Muſeum, welches den Hafen dieſer Stadt vorſtellt. Bald jedoch kehrte er wieder an den Hof Jacobs II. zurück, der ihm und ſeinem Vater den von Karl II. ausgeworfenen Jahresgehalt von je 100 £. weiter gewährte. Auch nach der am 23. Februar 1689 erfolgten Entthronung Jacobs ſcheinen beide noch in England geblieben und gemeinſam thätig geweſen zu ſein.

Dieſe Mitarbeiterſchaft des Vaters und Sohnes iſt ſehr charakteriſtiſch für die Werke beider, und daſs ſie einander in der That ergänzen ſollten, geht ausdrücklich aus dem königlichen Reſcript vom 20. Febr. 1677 hervor, in welchem es heiſst: „Wir haben uns entſchloſſen dem Willem van de Velde dem Aelteren einen Jahresgehalt von 100 £. zu geben, als Zeichner von Entwürfen von Seegefechten, und denſelben Jahresgehalt von 100 £. an Willem van de Velde den Jüngeren, daſs er die genannten Zeichnungen für unſeren Privatgebrauch in Farben ausführe.“ Es charakteriſirt den kunſtſinnigen Engländer, daſs er die Dreimaſter ſeiner Flotte nicht nur porträtähnlich wiedergegeben haben wollte, was der alte van de Velde that, ſondern daſs er ſie auch ſchön gemalt von der Hand des Sohnes an den Wänden ſehen wollte; es iſt auf einem anderen Felde ganz dieſelbe Paſſion wie diejenige, welche die Pferde ſeines Marſtalls von Künſtlerhand porträtiren läſst.

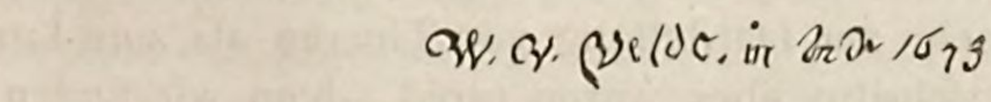
Mitten in dieſer Thätigkeit zeigt uns ein Porträt von der Hand Michiel van Muſſcher's Willem, den Sohn. Es befand ſich im Jahre 1773 in der Sammlung van der Mark, ſpäter in der Verſtolk van Soelen, aus welcher es 1847 in die Sammlung Thomas Baring in London überging. Der Künſtler ſitzt in ſeinem Atelier im engliſchen Koſtüme ſeiner Zeit mit lang herabfallendem weiſsen Kragen, Pallette und Malerſtock in der Linken, vor einem auf der Staffelei ſtehenden

halbfertigen Gemälde, und auf dem Boden liegen wol ein Dutzend verſchiedener Zeichnungen, Schiffsporträts, vielleicht Zeichnungen ſeines Vaters. Wie aus einem Stiche von J. Smith, nach einem im Jahre 1689 von Gottfried Kneller gemalten Bildniſſe zu entnehmen iſt, ſtarb Willem van de Velde der Jüngere am 6. April 1707. Viele ſeiner Bilder rühren aus der Zeit vor dem Jahre 1677 her, in welchem er in engliſche Dienſte trat, und ſtellen bis dahin holländiſche Küſten und holländiſche Schiffe vor und ſeine Figuren ſind holländiſche Typen. Er gehört aber auch nach ſeinem 44ten Jahre noch immer ſeinem Vaterlande an und kann nie als ein Maler der engliſchen Schule betrachtet werden, wie dies allerdings verſucht wurde. Seine und ſeines Vaters patriotiſchen Gefühle erſcheinen dagegen etwas verdächtiger Natur, wenn man bedenkt, daſs Beide in der einen Lebenshälfte die Siege der Holländer über die engliſche Flotte, in der anderen die Siege der engliſchen Flotte verewigten; dadurch aber geſchieht der künſtleriſchen Bedeutung Beider kein Eintrag.

Willem der Jüngere bleibt, ob er für die Holländer oder für die Engländer arbeitet, der bedeutendſte Marinemaler aller Zeiten. Seine Bilder und Sepiazeichnungen geben Zeugniſs von einem unermüdlichen Naturſtudium, das von minutiöſer Detailskenntniſs der Schiffsbaues, welche er ſeinem Vater verdankte, und von genauer Kenntniſs der Luft- und Linienperſpektive, der wir bereits in den Werken ſeines Meiſters Simon de Vlieger begegnen, auf das glücklichſte unterſtützt wird. Er hat das Meer in all' ſeinen Launen, von der ſpiegelglatten Fläche der völligen Windesſtille bis zum wüthendſten Sturme gemalt. Jede Situation, in die ein Schiff von ſeiner Geburt auf der Werft bis zu ſeiner Zertrümmerung in einzelne Planken gerathen kann, hat er meiſterhaft darzuſtellen verſtanden. Bei ihm iſt das Schiff kein ſchwerfälliger Körper, es iſt ein Weſen mit Seele, mit eigenem Willen und Bewegung, und er kennt jedes Tau, jede Planke an ſeinem ſtolzen Leibe. Nicht weniger bewunderungswürdig iſt er in der Behandlung der Wellen und der Luft, ſowie der Beleuchtungseffecte, in welchen ſich das über die Wellen gleitende Licht in den Segeln bricht. Verſteht er es in ſeinen kleinen Cabinetsbildern zart lieblich und anmuthig zu ſein, ſo weiſs er andererſeits in gröſseren Gemälden mit Erfolg decorativ zu wirken.

Der gröſste Theil auch ſeiner Werke befindet ſich im Beſitze jener Nation, die ihn am meiſten zu ſchätzen wuſste, der Engländer; die Galerien des Feſtlandes ſind auſser dem Haag und Amſterdam ſehr arm daran.

Auch für ſeine Bilder haben ſich die Preiſe verdoppelt und verdreifacht. Eine Marine, welche auf der Auction Mecklenburg im Jahre 1854 noch mit 8900 Frs. bezahlt wurde, erreichte am 16. März 1876 34,500 Frs. Ein anderes Gemälde, auf der Auction Heris Leroy im Jahre 1843 mit 8553 Frs. bezahlt, ging bei Pierard im Jahre 1860 auf 14,500 Frs. Zeichnungen von ſeiner Hand gehen auf 8—900 Frs., eine Strandanſicht von Texel aus dem Jahre 1665 erzielte auf der Auction van de Vos gar die Summe von 1600 Gulden.



Signatur von Willem van de Velde.

Winterlandſchaft. Gemälde von Adriaan van de Velde. Galerie in Dresden.

Adriaan van de Velde.

Geb. in Amſterdam 1639; geſt. ebenda den 21. Januar 1672.

Der jüngere Sohn Willem's van de Velde des Aeltern ward nach Houbraken im Jahre 1639 zu Amſterdam geboren. Von ſeiner früheſten Jugend an durch einen angeborenen Hang zur Kunſt getrieben, wuſste er ſich, da er noch in der Kinderſchule war von ſeinem Bruder Willem Zeichenſtifte und Farben zu verſchaffen und bemalte und bekleckſte alles, was ihm in die Hände gerieth; ſo auch die Bretter ſeines Bettes, auf welches er eine Bauernfigur malte, die noch in ſpäteren Jahren bewundert wurde. Da der Vater bald einſah, daſs Adriaan zum Künſtler geboren war, ſich aber nicht wohl in ſeinem eigenen und ſeines älteren Bruders Willem Geleiſe zurecht finden wollte, ſo gab er ihn zu Jan Wynants in die Schule. Houbraken erzählt uns weiter, daſs die Frau Wynants', welche zugegen war, als dieſer den Knaben aufforderte ihm zu zeigen, was er bisher gezeichnet habe, ausgerufen hätte: Wynants, ein Meiſter iſt geboren!

Er ſoll einige Jahre bei ſeinem Lehrer geblieben ſein, bis er ſeine eigenthümliche Sphäre gefunden, die mehr zur Darſtellung von Thieren als zum Landſchaftlichen hinneigte. Seine Fortſchritte aber waren rapid, denn wir finden ihn bereits als ausgezeichneten Maler zu einer Zeit, in welcher andere ſich kaum darüber klar geworden, welcher Beruf eigentlich ihrer wartet. Derlei Erſcheinungen einer

ungewöhnlichen Frühreife des Genies ſind, wenn auch ſelten, ſo doch nicht vereinzelt, und ſie begegnen uns merkwürdiger Weiſe zumeiſt bei Individualitäten, welchen das Geſchick nur eine kurze Lebensdauer gegönnt hat. Es iſt, als wollte die Natur durch die frühzeitige Aeuſserung hohen Talentes von vornherein für den ſpärlichen Zeitraum entſchädigen, den ſie ſeiner Tätigkeit eingeräumt hat. Im Leben Lucas van Leyden's, ja auch in dem Paul Potter's begegnet uns Aehnliches. In anderer Sphäre ſchöpferiſcher Produktion mag Lord Byron als ein Beiſpiel gelten.

Es drängt ſich uns nun die Frage auf, ob Wynants, deſſen eigenthümliches und ausſchlieſsliches Feld die Landſchaft geweſen zu ſein ſcheint, auch wirklich jener Lehrer war, der unſerem Adriaan in der bewunderungswürdigen Darſtellung der Staffage jene Anleitung geben konnte, die geeignet war, ihn auf eine ſo hohe Stufe künſtleriſcher Meiſterſchaft zu heben. Vielleicht verdankt er noch mehr ſeinem Bruder Willem, mit dem er in der Zartheit des Colorits Aehnlichkeit hat; vielleicht, wenn wir die Annahme, daſs Wynants damals in Harlem anſäſsig war, gelten laſſen wollen, noch mehr dem mit dieſem befreundeten Philip Wouwerman, der uns der richtige Meiſter Adriaan's geweſen zu ſein ſcheint.

Es wäre auch intereſſant zu unterſuchen, wem Adriaan die erſten Anweiſungen in der Handhabung der Radirnadel verdankt, denn es ſind uns weder Radirungen von ſeinem Vater noch von ſeinem Bruder oder Wynants, noch von Philip Wouwerman bekannt. Adriaan aber verräth bereits als vierzehnjähriger Knabe in den von 1653 herrührenden Radirungen eine trotz ſeiner Jugend doch ſchon geſchulte Hand. Eine dieſer Radirungen veranſchaulicht dem Leſer ein getreues Facſimile in Holzſchnitt. Die Nadel iſt fein und trocken geführt; das Pflanzenwerk erſcheint allerdings auf den anderen ſechs aus derſelben Zeit herrührenden Platten noch wie gekritzelt und die nachläſsige Behandlung der Blätter entbehrt noch jenes emſigen Naturſtudiums, welches bereits ſeine um weniges ſpäteren Arbeiten dieſer Art auszeichnet. In der aus 10 Blättern beſtehenden Thierfolge, welche in den Jahren 1657—1659 entſtand, ſind bereits die unbedeutendſten Details an den Pflanzen mit Sicherheit und Correktheit dargeſtellt und die Thierformen erſcheinen in charakteriſtiſcher Auffaſſung. Die engen noch ſchülerhaft gezogenen Schraffirungen der erſten Blätter haben einer gröſseren Sicherheit Platz gemacht; fünf aus dem Jahre 1670 herrührende Blätter endlich zeigen noch breitere Schraffirungen und verrathen den vollendeten Meiſter.

Seinem erſten datirten Gemälde begegnen wir in Rotterdam, doch iſt das Datum 1655 auf demſelben keineswegs unbeſtritten und nach anderer Meinung als 1658 zu leſen, mit welchem Jahre wir dem Meiſter ſchon zu wiederholten Malen antreffen, ſo u. A. im Berliner Muſeum, wo Waagen die 8 gleichfalls früher für eine 5 anſah. Von Jahr zu Jahr können wir ihn nun bis 1671 verfolgen. Auf Grundlage der angeblich 1655 datirten Bilder, welche als Werke eines 16jährigen Knaben ſtaunenerregend ſind, war man auch verſucht ſein Geburtsjahr 1639 in Zweifel zu ziehen; das Datum aber iſt ziemlich ſicher verbürgt, ſo durch Houbraken und durch ein aus dem Jahre 1667 herrührendes Selbſtporträt, welches ſich gegenwärtig im Muſeum van der Hoop in Amſterdam befindet und den Künſtler als einen 28- höchſtens 30jährigen Mann im Kreiſe ſeiner Familie zeigt. Er ſteht im ſchlichten braunen Gewande neben ſeiner in Roth und Schwarz gekleideten Frau. Links ſitzt auf einem Baumſtumpfe eine Dienerin, die

Sonnenaufgang. Gemälde von Adriaan van de Velde.

ein Kind im Schooſse hält; zur rechten Seite der Frau ſpielt ein kleiner Knabe mit einem Hunde. Im Hintergrunde erhebt ſich ein Hügel, auf dem ſich ein Weg hinzieht, auf welchem ein mit zwei Schimmeln beſpannter Karren ſichtbar wird. Zu den bedeutendſten Arbeiten des Künſtlers gehörig, ward dies Bild im Jahre 1824 auf der Auction G. van der Pals in Rotterdam mit 10,068 fl. bezahlt und ging aus der Sammlung Nieuwenhuys im Jahre 1833 für 15,720 fl. in die Sammlung van der Hoop über. Der Autorität dieſes Gemäldes gegenüber wird ſich das Datum 1655 auf dem Rotterdamer Bilde bei genauerer Betrachtung wohl auch, wie in Berlin in »1658« verwandeln.

Die von Adriaan behandelten Gegenſtände, Landſchaften mit Viehheerden und landesthümlichen Figuren aller Art ſind bekannt genug, um hier darüber hinweggehen zu können. Er ſoll auch hiſtoriſche Darſtellungen gemalt haben, ſo mehrere Bilder aus der Paſſion für die katholiſche Kirche am Spinnenhuysſteg, und eine Kreuzabnahme für die Kirche am Apfelmarkt in Amſterdam, von welchen wir aber nicht wiſſen, wann ſie gemalt ſind, noch wo ſie ſich heute befinden.

Auch Adriaan's Bilder haben in den letzten Jahrzehnten dieſelbe enorme Preisſteigerung wie die Gemälde der holländiſchen Meiſter erſten Ranges überhaupt erfahren. So erreichte die Anſicht von Scheveningen im Louvre 1771 auf der Auction Braamcamp 1000 Gulden, 1777 auf der Auction Conti 5072 Frs., zwei Jahre nachher auf der Auction Trouard nur 3800 Frs., im Jahre 1780 auf der Auction Nogaret noch weniger, nur 2500 Frs., 1784 dagegen auf der Auction Vaudreuil 6801 Frs. und vierzig Jahre ſpäter wurde ſie bereits auf 12,000 Frs., ein Jahrzehnt nachher von Smith gar auf 18,000 Frs. geſchätzt. Eine andere Landſchaft (No. 539) derſelben Galerie wurde im Jahre 1719 auf der Auction Jacob van Hoeck für 610 holländiſche Gulden verkauft, erreichte im Jahre 1777 auf der Auction Randon de Boiſſet 20,000 Frs. und 1784 auf der Auction de Vaudreuil 19,910 Frs.; nach der letzten Schätzung auf 30,000 Frs. taxirt, dürfte ſie jetzt das Doppelte werth ſein. Heute iſt wohl unter 20,000 Frs. auch von den kleinſten Adriaan van de Velde's keiner mehr zu haben. Nicht billiger ſind die Zeichnungen des Meiſters, deren beiſpielsweiſe im Jahre 1844 auf der Auction Clauſſin drei mit 1847, 1405, 2665 und ein Merkur und Argus mit 1365 Frs. bezahlt wurden. Mit dieſen Preiſen halten die Radirungen Adriaan's ziemlich gleichen Schritt.

Dieſen enormen heutigen Preiſen gegenüber drängt ſich bei van de Velde, wie bei Ruysdael und Hobbema die Frage auf, in welchen Verhältniſſen der Künſtler ſelbſt lebte und ob er jemals eine Vorahnung von der Werthſchätzung erfahren, welche das neunzehnte Jahrhundert ſeinen Werken zu Theil werden läſst. Van Gool und nach dieſem van Eijnden wiſſen zu erzählen, daſs ſeine Lebensumſtände nichts weniger als glänzend geweſen, ſo daſs er durch den Verdienſt ſeines Pinſels nicht im Stande war, ſeinen Hausſtand zu beſtreiten und er durch ſeine Frau, welche eine Leinwandhandlung hatte, darin unterſtützt werden muſste.

Und doch behauptet van de Velde neben Potter die erſte Stelle unter den holländiſchen Naturaliſten. Wenn er auch den Letzteren in der Energie und Keckheit der Conception nicht erreicht, ja ihm in der pſychologiſchen Charakteriſtik des Thierlebens, in der ungeſchminkten naturtreuen Auffaſſung des Rindes nachſteht, ſo iſt er ihm dagegen an Reichthum der Erfindung und an Feinheit der Ausführung weit überlegen. Er iſt ſtets geiſtreich, ſtets liebenswürdig, und wenn er häufig ganz ähnliche Vorwürfe wie Berchem behandelt, ſo unterſcheidet er ſich doch

auffallend von dieſem Meiſter durch die Naivetät und den Umſtand, daſs er aus ſeiner heimatlichen Sphäre nie heraustritt. Dagegen haben ſeine Thiere einen gewiſſen Saloncharakter; ſie ſehen ſtets friſch geputzt und gebürſtet aus und ſeine Mägde und Milchdirnen ſind wohl gewaſchen und gekämmt. Auch läſst ſich einige Gelecktheit ſeiner Mache nicht in Abrede ſtellen. In den ungefähr 200 Bildern, die

Facſimile einer Radirung von Adriaan van de Velde.

von ihm bekannt ſind, bewegt er ſich ſtets auf dem gleichen Gebiete und tritt nie aus dem Rahmen des Staffeleigemäldes wie Berchem und Potter; ein feines angeborenes Gefühl hat ihn auch vor dem Verſuche bewahrt, Gegenſtände zu behandeln, die ihm nicht durch unmittelbare Anſchauung von Jugend auf bekannt geweſen.

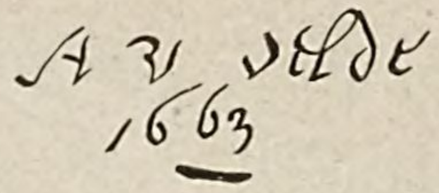
Nicht weniger bedeutend iſt ſeine Rolle als Staffagiſt. Er iſt einer derjenigen Künſtler, welchen man am häufigſten auf den Landſchaften Anderer begegnet, und er regt zumeiſt zum Nachdenken an über das Verhältniſs dieſer eigenthümlichen Mitarbeiterſchaft, die ihres Gleichen in dieſer Ausdehnung in der ganzen Kunſtgeſchichte nicht wieder hat, und die auf einen geſchäftsmäſsigen Vorgang ſchlieſsen

läſst, der vielleicht in dem Verhältniſs der heutigen franzöſiſchen Operettencomponiſten zu den Librettodichtern ein Analogon findet.

Er ſtaffirte Bilder von Jan van der Heijden, Jan Wynants, Jacob und Salomon Ruysdael, von ſeinem Bruder Willem van de Velde, Jan Hackaert, Hobbema, Frederic Moucheron, Joris van der Hagen oder Verhagen, Abr. Verboom und vielleicht noch Anderer.

Adrian ſtarb in einem Alter von 32 Jahren am 21. Januar 1672 zu Amſterdam.

Dirk van Bergen, geboren im Jahre 1645 zu Harlem, † 1689, wird von Houbraken als ſein Schüler genannt. Simon van der Does, geb. 1653 und Peter van der Leeuw, geb. 1644, geſt. 1705, ſcheinen es gleichfalls geweſen zu ſein, oder haben ſich mindeſtens nach ſeinen Werken heran gebildet; der letztgenannte iſt ſein ſteter, oft ſehr betrüglicher Imitator, deſſen Bilder in deutſchen Galerien häufig den Namen Adriaan van de Velde tragen.



Signatur von Adriaan van de Velde.

Philip Wouwerman.

Geb. in Harlem 1619; geſt. ebenda 1668.

Den Höhepunkt der holländiſchen Landſchaft in ſelbſtändiger Verbindung mit einer reichen, von eigener Hand ausgeführten Staffage bildet Philip Wouwerman. Bei ihm erſcheinen weder die Figuren der Landſchaft untergeordnet, noch die Landſchaft lediglich als Hintergrund für die Staffage gedacht, ſondern beides iſt in vollkommenem Einklange gleich meiſterhaft erfunden und behandelt.

Dank der ſchon oft erwähnten Forſchungen A. van der Willigen's ſind wir über die Künſtlerfamilie der Wouwermans leidlich gut unterrichtet, wenn auch noch lange nicht zur Genüge. Pauwels Jooſten Wouwerman, der Vater der drei Maler Philip, Pieter und Jan Wouwerman und zugleich der erſte Lehrer ſeines älteſten Sohnes Philip, ſcheint urſprünglich in Alkmaar anſäſsig geweſen zu ſein. Er war dreimal verheirathet; das dritte Mal ſeit dem 4. Dezember 1618 mit Suſanna van den Bogaert. Aus dieſer Ehe wurde ihm ſchon im Mai des folgenden Jahres ein Sohn geboren, den er am 24. des Monats auf den Namen Philip taufen lieſs. Pieter wurde am 13. September 1623, Jan am 30. Oktober 1629 getauft.

Den erſten Unterricht erhielt Philip wohl vom Vater; als ſein eigentlicher Meiſter aber in der Kunſt wurde längere Zeit Jan Wynants genannt, deſſen Einfluſs ſich wenigſtens in dem landſchaftlichen Theile einiger Bilder aus Wouwerman's Glanzepoche nachweiſen läſst.

Waagen und mit dieſem der Katalog der Suermondt-Galerie bezeichnen ferner Pieter de Laar als ſeinen Lehrmeiſter und ſtützen ſich dabei auf mehrere Anekdoten Houbraken's und auf die Aehnlichkeit in der beiderſeitigen Behandlung der Figuren. Doch ſtimmt dieſe Angabe nicht recht mit der Chronologie, denn Pieter de Laar ſoll nach Houbraken erſt im Jahre 1639 nach vieljährigem Aufenthalte in Italien in die Heimat zurückgekehrt ſein.

W. Bode veröffentlicht in ſeiner Monographie über Frans Hals einen handſchriftlichen Nachtrag des Malers Mathias Scheits, eines Schülers Philip Wouwerman's, zu Carel van Mander's »Schilderboek«, in welchem es heiſst: „Wouwerman liebte gegen ſeines Vaters Willen, zog deshalb mit ſeiner Braut, die katholiſcher Religion war, zu Schiffe nach Hamburg, wo ſich das Paar durch einen katholiſchen Prieſter trauen lieſs; dort malte er noch einige Wochen lang bei dem kunſtreichen Evert Decker und kehrte darauf nach Harlem zurück, wo er fortan ſtets gewohnt hat und mit ſeiner Kunſt viel Glück machte. Er ſoll gerade neunzehn Jahre alt geweſen ſein, als er heirathete.“ Seine Vermählung fällt alſo in das Jahr 1638, und er müſste ſomit als bereits verheiratheter Mann bei Pieter de Laar gelernt haben.

Jedenfalls kann die Lehrzeit nicht lange gedauert haben, da er im Jahre 1640 ſchon als ſelbſtändiger Meiſter in die Lucasgilde zu Harlem aufgenommen wurde.

Im Jahre 1642 erklärt er Nicolaas Ficke und Jacob Warnars von Amſterdam als ſeine Schüler, und die Gildenbücher vom Monate Februar deſſelben Jahres erwähnen einer Streitſache zwiſchen ihm und einem anderen ſeiner Schüler, Koort Witholt, einem Schweden, der aus ſeinem Atelier in jenes des Jacob de Weth übergetreten war, ohne ihm zuvor das ſchuldige Lehrgeld bezahlt zu haben. 1656 iſt Antony de Haen ſein Schüler. Ueber das Verhältniſs Lingelbach's und van Huchtenburg's, die man mit ziemlicher Gewiſsheit auch als ſeine Schüler betrachten zu können glaubt, vermochte A. van der Willigen keine documentariſchen Beweiſe zu erbringen, und dies iſt nicht der erſte Fall, in welchem es geradezu auffällig erſcheint, daſs Künſtler, die nach der Manier, der Farbe, der Wahl der Gegenſtände, dem Vortrage und dem Tone mit ſcheinbarer Sicherheit bisher für die Schüler dieſes oder jenes Meiſters gehalten wurden, authentiſch als ſolche gar nicht nachzuweiſen ſind. Und gerade dieſe ſind es in der Regel, die viel mehr Anhaltspunkte zur Annahme eines Lehrverhältniſſes bieten, als die documentariſch Nachgewieſenen. Derſelbe Fall tritt auch bei Philip Wouwerman und ſeinen beiden angenommenen Lehrern Wynants und Pieter de Laar ein, und dieſer Umſtand wird noch im Laufe der Zeit die Kunſtforſchung nöthigen, einen ganz beſtimmten Unterſchied zwiſchen der eigentlichen Schule und der ſelbſtändigen Bildung nach Werken eines beſtimmten Meiſters zu machen und dieſen auch genau und beſtimmt anzugeben. Viele jener Künſtler, für welche man einſtehen könnte, daſs ſie bei dieſem oder jenem Meiſter gelernt haben müſſen, haben ihren vermeintlichen Lehrer vielleicht niemals perſönlich gekannt.

Am 23. Mai 1668 ward Philip Wouwerman in der neuen Kirche zu Harlem begraben, und am 24. Januar 1670 ſeine Wittwe in der Kirche St. Bavon. Die Koſten ſeines Begräbniſſes beliefen ſich auf 37 fl., die ſeiner Frau auf 21 fl., Summen, welche auf ſehr günſtige Vermögens-Verhältniſſe des Meiſters hinweiſen.

Ob ſie es immer geweſen, iſt eine beſtrittene Frage. Die Biographen haben viel von ſeiner traurigen Vermögenslage, von ſeiner Ausbeutung durch ſpeculative

Kunſthändler, von der gefährlichen Konkurrenz, die Pieter de Laar ihm machte, erzählt, deſſen Bilder angeblich zu hohen Preiſen bezahlt wurden, während Wouwerman für den Lebensunterhalt arbeiten muſste, bis ſich endlich auch für ihn das Blatt wendete. Vincent van der Vinne berichtet nämlich, daſs ihm der Pfarrer Catsz ein Darlehen von 600 fl. vorgeſtreckt, damit er nicht genöthigt wäre, von der Hand in den Mund zu arbeiten, und ihm auf dieſe Weiſe Gelegenheit geboten habe, ſich ſelbſt Vermögen zu erwerben. Dagegen ſagt Houbraken, daſs ihm erzählt worden ſei, er hätte ſeiner Tochter, die dem Maler H. de Fromantjou hei-

Gemälde von Philip Wouwerman. Galerie in Caſſel.

rathete, 20,000 fl. Mitgift gegeben. Freilich iſt dieſe Geſchichte von anderer Seite wieder bezweifelt worden. Die bedeutende Anzahl von Bildern ſeiner Hand, bei einer Künſtlerthätigkeit von kaum dreiſsig Jahren, deutet immerhin auf eine raſtloſe Produktion, auf einen geſchätzten und geſuchten Namen, wenn auch die Zahl von ungefähr 1000 Bildern durch eine ſtrengere Kritik mit der Zeit bedeutend reducirt werden und ein guter Theil davon auf ſeinen Bruder Pieter, ein anderer auf Schüler und Imitatoren entfallen dürfte.

Philip Wouwerman ſtarb, wie bereits erwähnt, 1668; in demſelben Jahre ſoll ihm noch ein Sohn Namens Paulus geboren worden ſein, der ſich ſpäter gleichfalls

der Kunſt gewidmet habe. Da nun 1680 in den Regiſtern der Lucasgilde zu Antwerpen ein Paulus Wouwerman als Schüler erſcheint, ſo iſt dies möglicherweiſe der damals zwölfjährige Sohn Philip's. Später ſoll er in ein Karthäuſerkloſter

Gemälde von Philip Wouwerman. Galerie Leuchtenberg.

getreten und dort im Jahre 1766 in einem Alter von 98 Jahren geſtorben ſein. Kramm vermuthet, daſs auch Bilder dieſes Paulus Wouwerman exiſtiren, die mit P. W. ſignirt ſind und als Arbeiten ſeines Onkels Pieter gelten.

Derſelbe Schriftſteller glaubt, daſs Philip Wouwerman nicht bei Wynants und Pieter de Laar gelernt habe, ſondern bei dem Landſchafts- und Thiermaler Verbeek in Harlem. Das Eine iſt ſo ſchwer zu beweiſen wie das Andere. Denn da die Bilder Wouwerman's höchſt ſelten datirt ſind, laſſen ſich die Perioden ſeines künſtleriſchen Entwicklungsganges allerdings nicht mit Beſtimmtheit abgrenzen. Jene Bilder aber, welche Anklänge an Wynants offenbaren, ſcheinen gerade nicht ſeiner

erſten Periode anzugehören; für Werke aus dieſer Zeit gelten vielmehr in der Regel diejenigen, in welchen ein brauner Ton vorherrſchend iſt und nach der Anſicht Waagen's ſich ein fleiſsiges Naturſtudium nebſt einem ſcheinbaren Einfluſſe Pieter de Laar's, der ſich in derbem Naturalismus äuſsert, geltend macht; ſie ſind leuchtend und grell in der Farbe. Ein goldener Ton, ein zarter Schmelz der Farbe, gröſsere Schönheit in der Compoſition und Zeichnung, mehr Harmonie in Allem weiſen auf die mittlere Periode, und endlich ein klarer, graufilberner Ton und durchſichtige Luft auf die letzte Lebenszeit des Meiſters.

Aber auch der muthmaſsliche Lehrer Verbeek, wie Kramm dieſen Künſtlernamen, entgegen dem auf den Radirungen zu leſenden: „Verbeecq“ ſchreibt, iſt noch nicht feſtgeſtellt. Ein Cornelis Verbeeck, den Schrevelius als Marinemaler bezeichnet, trat im Jahre 1610, ein Pieter Verbeeck, möglicherweiſe ſein Sohn, 1645 in die Maler-Gilde zu Harlem. Vielleicht iſt dies derſelbe P. C. Verbeecq, von dem die meiſterhaften, mit bewunderungswürdig feiner Nadel behandelten Radirungen im Geſchmacke Rembrandt's herrühren, deren fünf mit dem Jahre 1639 datirt ſind; in dieſem Falle wäre das Monogramm Pieter Cornelisz Verbeecq zu leſen. Daſs er erſt ſechs Jahre ſpäter in die Gilde trat, ſteht dieſer Vermuthung nicht entgegen. Bemerkenswerth aber iſt, daſs auch die P. C. Verbeecq 1619 bezeichnete Radirung, welche einen unter einem Baume ſitzenden Schäfer vorſtellt, von demſelben Meiſter herrührt, wie jene 1639 datirten, und daſs ſonach die Thätigkeit dieſes P. C. Verbeecq bereits um das Jahr 1619 zu conſtatiren iſt.

Waagen (Handbuch II. p. 157) nennt ihn Jan Cornelis Verbeeck, obgleich ihm das deutlich P. C. Verbeecq bezeichnete Bild in Berlin bekannt war. Gleichwol hält er dieſen von ihm Jan Cornelis getauften Meiſter für den Radirer der Blätter aus dem Jahre 1639.

Es dürfte wol kein Zweifel obwalten, daſs der Radirer P. C. Verbeecq aus den Jahren 1619 und 1639 derſelbe ſei, von dem das Schlachtenbild in Berlin herrührt, aber damit iſt die Frage, ob er auch in der That Wouwerman's Lehrer geweſen, noch nicht erledigt und wir ſtehen, ſobald es ſich um den Entwickelungsgang Wouwerman's handelt, wie ſo oft in der Geſchichte der holländiſchen Malerei, vor einer Fülle von Räthſeln, deren Löſung der Zukunft überlaſſen bleiben muſs; auch hier müſſen wir uns damit begnügen, auf dieſelben nur kurz hingedeutet zu haben. Für uns bleibt hier noch Wouwerman, ohne daſs wir ſein Werden darlegen könnten, der vollendete Meiſter, jenes Phänomen der holländiſchen Kunſt, welches den Menſchen in allen erdenklichen Beziehungen zum Pferde zur Anſchauung bringt. Er erſcheint ſtets als ein brillanter Zeichner und als unübertroffener Coloriſt. In der feinen, harmoniſchen Abſtufung der Töne erreicht ihn nur Gerhard Dou, in der Behandlung der Landſchaft iſt er oft Wynants weit überlegen, in dem Reichthum der Erfindung des Koſtüms, der Gruppirung der Figuren, der Mannigfaltigkeit der Compoſition hat er kaum ſeines Gleichen.

Er beſitzt ein inſtinktives Empfinden für Eleganz, und Waagen charakteriſirte dieſes Moment vortrefflich durch die Worte: „Wouwerman iſt Cavalier von Geburt. Ein Bild von ſeiner Hand ohne Pferd iſt nicht denkbar.“ Und faſt ſcheint es ſo zu ſein; das Pferd iſt ſein eigenthümliches Element, wie das Schiff jenes Willem van de Velde's. Er hat es mit einer Liebe behandelt wie kein anderer Meiſter. Wo bleiben alle modernen, engliſchen und franzöſiſchen Pferdemaler gegenüber Wouwerman? —

Auch aus der Behandlung des Pferdes läfst ſich bei Wouwerman zuweilen, natürlich mit der entſprechenden Vorſicht, ein Schluſs auf die Entſtehungszeit des Bildes ziehen. In den Pferden ſeiner angeblich erſten Manier machen ſich noch ſchwere, weniger gefällige Formen bemerklich; in der Blüthezeit des Meiſters iſt das Thier ſchlank, lieblich, gefällig und klug, ein ganz anderes Geſchöpf als ehedem, und man muſs ſich nur fragen, wo Wouwerman die wunderbaren Modelle geſehen, dieſe arabiſchen Vollblutroſſe, die man im heutigen Holland, die Marſtälle der reichen Adels- und Geldariſtokratie ausgenommen, vergebens ſuchen wird.

Nicht weniger Staunen erregt ſeine Phantaſie in koſtümlicher Richtung. Seine Bilder wären eine unerſchöpfliche Fundgrube für Maskenfeſte und Damentoiletten, wenn die Figürchen nicht in der Regel gar ſo klein und winzig wären. Seine angeborene Liebe für das Pferd hat er auf den Cavalier und die Dame übertragen, die eine ebenſo ſtehende Rolle in ſeinen Bildern ſpielen; er ſchickt ſie auf Reiſen, führt ſie auf die Hirſch-, Falken- und Reiherjagd, in die Reitſchule und in die Schlacht, in der es gerade nicht am blutigſten zugeht, läſst ſie in einer Poſtkutſche von Räubern anfallen, vor einem Wirthshauſe Halt machen, beobachtet ſie auf Pferdemärkten, vor der Schmiede, im Stalle, führt ſie gar an der Schwemme mit Zigeunern, Wäſcherinnen, Marketendern, Bettlern etc. zuſammen, oder zu Bauern, welche Heu einfahren etc. Wer die ganze, faſt unerſchöpfliche Reihe ſeiner Figuren Revue paſſiren laſſen will, braucht nur die an Wouwerman's reichſte Galerie des Continents, die in Dresden, zu beſuchen, welche allein 64 Bilder des Meiſters beſitzt, die alle Variationen ſeines Themas aufweiſen. Dieſelbe Mannigfaltigkeit bewährt Wouwerman als Staffagiſt, als welcher er der geiſtreichſte von allen ſeinen Kunſtgenoſſen iſt.

Seine Bilder ſind ſtets verhältniſsmäſsig hoch bezahlt worden, da ſich bald Liebhaber fanden, welche ſie aufzukaufen ſuchten. Der ſogenannte „groſse Pferdemarkt", gegenwärtig bei Lord Hertford, wurde im Jahre 1737 auf der Auction de Verrue mit 2001 Frcs., 1768 auf der Auction Gaignat mit 14,560 Frcs., 1801 auf der Auction Robit mit 16,150 Frcs., 1837 auf der Auction der Herzogin von Berry mit 35,600 Frcs. und 1856 auf der Auction Mecklemburg gar mit 80,000 Frcs. bezahlt.

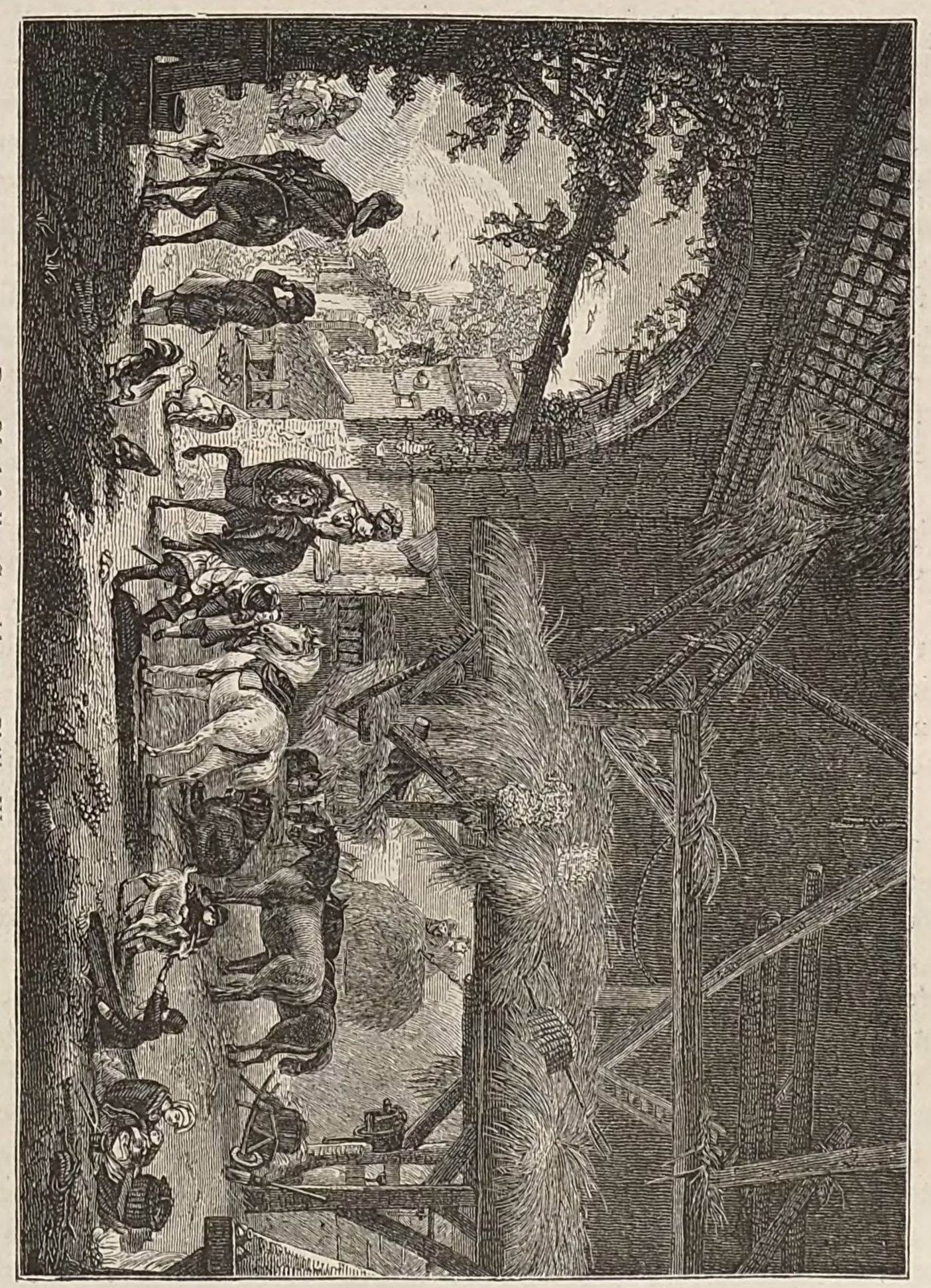
Pieter Wouwerman, der zweite Sohn des alten Pauwels Jooſten, der am 13. September 1623 getauft wurde, ſoll ein Schüler R. Roghman's geweſen ſein; viel wahrſcheinlicher iſt es aber, daſs er ſich bei ſeinem älteren Bruder Philip ausgebildet hat und ihm ſogar hilfreich an die Hand ging; anders iſt die bedeutende Anzahl der Bilder Philip's, die ja mit auſserordentlicher Feinheit und zeitraubender Detailbehandlung gemalt ſind, kaum erklärlich. Auch hat er manche Aehnlichkeit mit ihm und hat ſcheinbar dieſelben Studien gemacht, nur iſt er im Tone ſtets dunkler und ſchwerer und erreicht nie den Silberton, das blendende Colorit ſeines Bruders. Er hat übrigens ſehr viel nach ihm copirt, und viele ſeiner Bilder gehen unter Philip's Namen.

Im Jahre 1646 erſcheint er in der Harlemer Gilde. Am 2. Auguſt 1654 verheirathete er ſich; am 20 Juni 1655 ward ihm eine Tochter, am 6. März 1657 ein Sohn geboren. In ſpäteren Jahren ſcheint er in Paris geweſen und auch im Auslande, angeblich 1668, geſtorben zu ſein.

Im Louvre ſowol als in Kopenhagen und Braunſchweig ſind von ſeiner Hand groſse figurenreiche Compoſitionen, Anſichten von Paris, von der Porte de Nesle

und vom Pont neuf. Das Bild in Paris iſt aus dem Jahre 1664; alle drei Bilder aber zeigen eine Manier, die der ſeiner früheren Jahre ganz fremd iſt, und erinnern in der Behandlung der Figuren eher an Callot als an irgend einen anderen Meiſter.

Auſserdem beſitzen Amſterdam, das Berliner Muſeum, die Pinakothek in

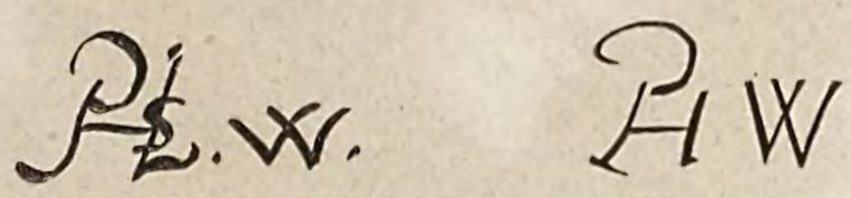


Der Pferdeſtall. Gemälde von Philip Wouwerman.

München, die Galerien Caſſel, Brüſſel, Stockholm, Augsburg, die Eremitage in Petersburg und die Akademie in Wien Bilder von ſeiner Hand, welche übrigens weit ſeltener ſind als die ſeines berühmteren Bruders.

Der jüngſte der Brüder endlich, Jan, getauft am 30. October 1629, erſcheint im Jahre 1655 in der Gilde und ſtarb in den letzten Tagen des Novembers 1666. Er hat Landſchaften, Anſichten von Kanälen, weite Ebenen oder Winterlandſchaften mit Staffagen von Pferden und Figuren gemalt. Bilder von ihm gehören

zu den Seltenheiten. W. Bürger iſt der Anſicht, daſs er ſich nach der letzten Manier des Wynants gebildet habe und glaubt, daſs ſeine Bilder meiſt auf deſſen Namen gehen, ſowol wegen der Aehnlichkeit des Stils als der des Monogramms: I. W. Dieſe Anſicht kann in ſo fern richtig ſein, als Jan Wouwerman ſich möglicher Weiſe nach Wynants' Bildern geſchult haben mag, ſchwerlich aber nach den Bildern ſeiner letzten Periode, welche Jan Wouwerman gar nicht erlebte.



Signaturen von Philip Wouwerman.

Paulus Potter.

Geb. in Enkhuyzen 1625; geſt. in Amſterdam 1654.

Th. van Weſtrheene, der Biograph Jan Steen's und Paul Potter's, hat mit der im Jahre 1867 veröffentlichten Biographie des Letzteren ſo ziemlich das ganze dieſen Künſtler betreffende Material mit einer Gründlichkeit erſchöpft, daſs wenig mehr darüber vorzubringen bleibt. Es iſt ſeitdem nichts Neues über dieſen gröſsten Thiermaler Hollands geſchrieben und kein Dokument mehr zu Tage gefördert worden, welches geeignet wäre, neues Licht über ſeinen Lebensgang zu verbreiten. Es iſt daher billig, wenn wir dem Gange ſeiner Auseinanderſetzungen folgen, ſoweit dies der beſchränkte Raum hier geſtattet.

Man hat in Ermangelung beſſeren Wiſſens Potter bis auf die jüngſte Zeit als ein ſpontanes Talent betrachtet, als ein Genie, welches, abgeſehen von einer auf die Kunſtgriffe des Handwerks beſchränkten Schule, die er bei ſeinem Vater durchgemacht hatte, lediglich durch ſich allein zu jener hohen Stufe auf dem Gebiete der Kunſt gelangte, welche ihm heute noch eingeräumt wird. Man glaubte hierbei von ganz ähnlichen Vorausſetzungen ausgehen zu können, wie wir dieſelben bei dem Landſchaftsmaler Jacob Ruysdael ſelbſt annehmen zu können glauben. Bei Paul Potter ſcheint dies aber in Wahrheit doch nicht zutreffen zu wollen, ſchon aus dem Grunde nicht, weil die korrekte Zeichnung und anatomiſch richtige Darſtellung eines der ſelbſtändigen Bewegung fähigen Körpers nothwendig einer Schule bedarf.

Von dieſem Geſichtspunkte ſcheint auch Weſtrheene ausgegangen zu ſein, wenn er gleichwol unterlaſſen hat, ihn beſonders zu kennzeichnen.

Er nimmt zunächſt zwei Künſtler Albert Klomp und Dirk Raphaelsz Camp-

huyzen, die in der Regel als Potter's Schüler oder Imitatoren betrachtet werden, als ſeine Vorläufer in dieſem Genre der Thiermalerei an, geſteht aber indirekt zu, daſs der Nachweis eines Lehrverhältniſſes für Paul Potter weder bei dem einen noch bei dem anderen Künſtler zu erbringen iſt.

Was Albert Klomp betrifft, einen Maler, der allerdings holländiſche Viehſtücke, wie z. B. einzelne Rinder, Ziegen und Schafe mit irgend einer unbedeutenden Staffage, aber auch italieniſirende Landſchaften mit Ruinen u. dgl. malte, ſo iſt der Zeitraum, durch welchen ſeine Thätigkeit nach den verſchiedenen Angaben begrenzt erſcheint, ein derartiger (1602—1680), daſs es unmöglich iſt, daſs ein Menſchenleben hierfür genüge.

Die Verfaſſer der »Geſchiedenis«, van Eijnden und van der Willigen, haben nach ihrer eigenen Angabe mit den Jahren 1602 und 1603 datirte Bilder von der Hand eines Albert Klomp ſelbſt beſeſſen; ein im Jahre 1685 auf der Auction van der Linden van Slingeland zu Dordrecht verkauftes Bild ſoll 1632 datirt geweſen ſein. Die Sammlung des Grafen Moltke zu Kopenhagen beſitzt ein 1663 datirtes Werk; die drei Bilder im Muſeum van der Hoop, ſowie das kleine Viehſtück der Pariſer Auction vom 16. März 1876 ſind undatirt, und der Katalog des Muſeums van der Hoop gibt das Jahr 1680 als Durchſchnittsjahr der Thätigkeit des Künſtlers an. Er folgt in dieſer Angabe Smith, dem Verfaſſer des Catalogue raiſonné (V. S. 165), der ſeine Behauptung übrigens weiter nicht begründet. Es liegt wol auf der Hand, daſs ein um das Jahr 1680 thätiger Künſtler kaum der Sohn, ſondern im beſten Falle der Enkel jenes um das Jahr 1602 thätig geweſenen ſein dürfte, und daſs bei dem letzteren, da Potter im Jahre 1654 ſtarb, nicht einmal ein direktes Lehrverhältniſs mit Sicherheit anzunehmen wäre. Jedenfalls ſind wir noch lange nicht ſo weit, um hier ein entſcheidendes Urtheil fällen zu können, und ſo lange man die beiden, allerdings etwas unwahrſcheinlichen Bilder van Eijndens mit den Jahreszahlen 1602 und 1603 nicht wieder geſehen hat, iſt man auch nicht in der Lage anzugeben, ob der Meiſter der Galerie Moltke derſelbe oder ein anderer iſt. Bryan-Stanley ſetzt — wir wiſſen allerdings auch nicht warum — ſeine Thätigkeit in die Jahre 1602—1622; die uns bekannten deutlich bezeichneten aber undatirten Bilder des Meiſters verrathen einen mäſsig talentirten Maler dritten — ja vierten Ranges, welcher der Schule Albert Cuyp's wie jener Paul Potter's gleich nahe zu ſtehen ſcheint.

Viel verwickelter noch iſt das Verhältniſs der Künſtlerfamilie Camphuyzen. Hier erſcheint zunächſt der Maler Dirk Rafaelsz Camphuyzen, geb. im Jahre 1586 zu Gorkum, geſtorben den 9. Juli 1626 zu Dokkum in Friesland (nach der Inſchrift auf ſeinem Grabe am 9. Juli 1627). Die Erinnerung an ſeine künſtleriſche Thätigkeit iſt in ſeinem Vaterlande ungeachtet des Umſtandes, daſs er nur vor ſeinem zwanzigſten Jahre, alſo ungefähr vor 1606, gearbeitet haben mag, durch ſeine ſpätere Berühmtheit als religiöſer Dichter und Theolog lebendig erhalten worden, während die Erinnerung an vier andere Maler dieſes Namens vollſtändig verwiſcht und ausgelöſcht iſt, obgleich die Letzteren lebenslänglich Maler von Beruf geweſen zu ſein ſcheinen.

Dieſem Dirk Rafaelsz iſt gewiſs kein wie immer gearteter Einfluſs auf Potter zuzuſchreiben, da er zur Zeit der Geburt des Letzteren ſtarb; übrigens ſind uns auch keine Bilder ſeiner Hand erhalten, und die ihm zugeſchriebenen gehören gewiſs anderen Gliedern ſeiner Familie an.

Ueberdies werden zwei Söhne ſeines Bruders Govaert Rafaelsz (geb. um 1576) und zwar Rafael, geboren im Jahre 1598, und Joachim, geboren um 1602, ſowie zwei ſeiner eigenen Söhne: Godofridus (Govaert), begraben am 4. Juli 1674, und Rafael, begraben am 6. Juni 1691, als Maler genannt. Es würde ſich nun darum handeln, die uns mit dem Namen Camphuyzen überlieferten Bilder, die in der Regel als Dirk Rafaelsz Camphuyzen, von dem ſie gewiſs nicht ſind, ausgegeben werden, mit Sicherheit auf die genannten vier Maler: Rafael Govaertsz, Joachim Govaertsz, Govaert Dirksz und Rafael Dirksz aufzutheilen und denjenigen herauszuſuchen, der zu Paul Potter in innigeren Beziehungen geſtanden hat; eine Aufgabe, die weit ſchwieriger iſt, als es auf den erſten Blick ſcheint. Es iſt bisher nur gelungen, zwei Maler, einen Rafael und einen Govaert, zu unterſcheiden.

Von dem Erſteren rühren gewiſſe Mondſchein- und Nachtlandſchaften her, deren eine, »R. Camphuyzen« bezeichnet, ſich in Schleiſsheim befindet (N. 156). Dieſe ſind allerdings in van der Neer's Weiſe gehalten, aber, weit entfernt von deſſen Goldbraun, haben ſie einen mehr chokoladefarbenen Ton, der an gewiſſe Bilder des alten Cuyp erinnert. Weſtrheene iſt der Anſicht (S. 117 u. 118), daſs dieſer Maler Rafael als ein Nachahmer Aart's van der Neer, der nach dem Dafürhalten Weſtrheene's um 1660 blühte, jünger ſei als dieſer. Wir haben aber bereits oben nachgewieſen, daſs die Blüthezeit van der Neer's, der nach Houbraken erſt in ſpäteren Jahren malte, nach datirten Bildern ſchon um das Jahr 1643 zu conſtatiren iſt, daſs es ſonach aus dieſem Grunde noch wahrſcheinlicher wäre, dieſen Rafael, übereinſtimmend mit der Vermuthung Weſtrheene's, für den Sohn Dirk's zu halten, der am 6. Juni 1691 ſtarb. Ungeachtet deſſen können wir uns aber dieſer Anſicht aus guten Gründen nicht anſchlieſsen und halten dieſen Rafael für keinen Nachahmer van der Neer's, ſondern für den älteren Rafael Govaertsz Camphuyzen, der im Jahre 1598 bereits geboren wurde, und den wir als in irgend welchen näheren Beziehungen zu dem alten Cuyp ſtehend anſehen müſſen. Es iſt allerdings möglich, daſs die Zukunft uns eines Beſſeren belehren kann, aber darüber ſind wir einig, daſs dieſer Rafael, er mag der ältere oder der jüngere dieſes Namens ſein, mit Paul Potter gar nichts zu thun hat.

Es bleibt noch Govaert Dirksz Camphuyzen, ebenfalls aus Gorkum, der am 9. Februar 1647, 23 Jahre alt, zu Amſterdam heirathet, und ſomit im Jahre 1624 geboren wurde. Dieſer iſt ſeiner künſtleriſchen Erſcheinung nach bereits mit ziemlicher Sicherheit feſtgeſtellt und ein von den Liebhabern theuer bezahlter, ganz ausgezeichneter Thiermaler, der ſo bedeutende Vorzüge beſitzt, daſs es ſehr verzeihlich erſcheint, wenn noch manche ſeiner Bilder unter dem Namen Paul Potter's die Galerien ſchmücken. Zu den bereits bekannten Werken dieſes intereſſanten und eigenthümlichen Meiſters erwähnen wir hier noch: das Innere eines Stalles, ein Bild, welches auf der Auction Lippmann-Liſſingen im März 1876 in Paris für 6720 Frcs. an das Brüſſeler Muſeum verkauft wurde. Es ähnelt im Gegenſtande ſehr dem Bilde bei Ruhl in Köln und einem anderen, welches auf der Auction van der Pals mit 655 fl. figurirt und welches, wie jenes, in einem Stalle eine Bauerndirne vorſtellt, der ein Bauer etwas handgreifliche Liebesbezeugungen erweiſt; links ein liegendes und ein ſtehendes Rind; nur iſt die dritte Figur auf dem Bilde der Auction Liſſingen nicht wie auf jenem bei van der Pals eine Frauensperſon, ſondern ein Bauer, der das Tête-à-tête der Beiden belauſcht. Von derſelben Hand iſt der Camphuyzen der königlichen Galerie in Kopenhagen; es

iſt wieder derſelbe Gegenſtand mit einer anderen Variation; auch hier dieſelben Rinder und auch hier die eigenthümliche Erſcheinung, daſs der Maler die ganze obere Hälfte des Bildes für die Conſtruktion des Bretterplafonds des Stalles verwendete. Dieſes Bild iſt nach der Angabe des Katalogs vom Jahre 1875 mit G. I. Camphuyzen ſignirt, welche Bezeichnung als Joachim Govaertsz geleſen werden könnte, und wir hätten ſonach in dieſem Meiſter den im Jahre 1602 ge-

Gemälde von P. Potter. Galerie im Buckingham-Palace.

borenen Neffen des Dirk Rafaelsz. vor uns. Wir waren nicht in der Lage, das vom Kataloge mit einem Fragezeichen begleitete Monogramm näher zu unterſuchen, aber jedesfalls iſt damit auch die von Weſtrheene und W. Bürger mit P. T. Camphuyzen geleſene Bezeichnung dieſes Bildes entweder auf dieſen Joachim oder auf den obigen Govaert zurückgeführt.

Beide Bilder ſind im tiefen goldbraunen Tone gehalten, von gröſster Naturwahrheit der Darſtellung und von ungewöhnlicher Treue in dem Beiwerk.

Es ist möglich, dass von der Hand ebendesselben Meisters der grosse Potter der Galerie zu Cassel herrührt, den Bryan-Stanley und Smith dem Dirk Rafaelsz. zuschrieben und den Bürger für einen Govaert Camphuyzen erklärte. Dieser Bauer mit dem derben, brutalen Lachen, die Bäuerin mit der damit harmonirenden Physiognomie, beide Figuren, strotzend von Leben und Uebermuth, ja karrikirt aufgefasst, mögen demselben Geiste entsprungen sein, der die Figuren in den beiden obengenannten Bildern erfunden, und der eine derbe humoristische Ader verräth, welche bei Potter nicht nachzuweisen ist. Daneben bildet in all' seinen Bildern das ruhig daliegende wiederkäuende Rindvieh einen schlagenden Contrast zu den Figuren, in welchen er launige Züge, die einen feinen Satiriker verrathen, nie anzudeuten unterlässt. Wenn Houbraken berichtet, dass Dirk Rafaelsz. Camphuyzen einen Sohn hätte, der Maler gewesen, von dem man aber nichts Gutes sagen hörte, so scheint es uns fast, dass er diesen Govaert gemeint habe, dessen Talent und Humor gerade nicht derart gewesen sein mögen, dass sie ihn tagelang ruhig vor der Staffelei sitzen liessen.

Wir haben bereits erwähnt, dass Govaert Camphuyzen um das Jahr 1624 geboren ist, somit um ein oder zwei Jahre älter wäre als Potter; ob nun Govaert bei dieser Jugend und bei der constatirten Frühreife Potter's auf dessen Entwicklungsgang von irgend welchem Einflusse gewesen sein kann, wollen wir dahin gestellt sein lassen; es läge viel näher zu glauben, dass er von Potter selbst irgend welchen Einfluss erfahren, obgleich unsere persönliche Ueberzeugung die ist, dass er eine ganz andere Schule, die mit jener Potter's gar nichts gemein hat, durchgemacht habe.

Wir können somit Potter's Entwicklungsgang mit ziemlicher Sicherheit als weder von Klomp noch von einem der Camphuyzen beeinflusst ansehen und behaupten, dass weder Klomp noch Camphuyzen Potter's Lehrer waren. Wenn man dieser Negative gegenüber aber auf die Natur als die alleinige Lehrmeisterin unseres Künstlers hingewiesen hat, so ist man auch darin wieder zu weit gegangen. Gewiss war sie sein Vorbild; das alleinige aber schwerlich.

Schon in seiner Vaterstadt Enkhuyzen, damals noch nicht die unbedeutende Stadt von 5000 Einwohnern, die es heute ist, sondern ein mächtiger Stapelplatz des Handels, der 40,000 Einwohner zählte und ein halbes Tausend Schiffe jährlich auf den Heringsfang ausschickte, mögen die heerdenreichen Wiesenländer dem jungen Potter zuerst den Impuls gegeben haben, sich auf die bildliche Darstellung jener Objekte zu werfen, die sich unmittelbar und überall seinen Augen darboten und von deren fortwährendem emsigen, ja ängstlichen Studium seine Skizzenbücher im Berliner Museum ein so glänzendes Zeugniss geben. In dieser Stadt ward Potter im Jahre 1625 geboren. Houbraken hat uns ziemlich genau über ihn unterrichtet, und Westrheene versäumt es auch nicht, dem unschätzbaren Künstlerbiographen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und seine viel gelästerte Glaubwürdigkeit in soweit zu rehabilitiren, dass er die Beweise für die Richtigkeit der Erzählung Houbraken's beibringt und seine Irrthümer und Ungenauigkeiten als leicht verzeihliche erscheinen lässt.

Sein Vater Pieter Simonsz Potter gehörte einer angesehenen Familie an und heirathete am 18. September des Jahres 1622 Aechtie Paulusdochter. Das erste am 17. Sept. 1623 getaufte Kind war eine Tochter, am 20. November 1625 wurde Paulus getauft. Am 14. Oktober 1631 erkaufte Pieter Potter das Bürgerrecht

zu Amſterdam. Dort ſcheint er in der Breeſtraat, einer Gaſſe, in welcher auch Rembrandt wohnte, ſeinen Aufenthalt gehabt zu haben, da ſeine erſtgeborene Tochter, die ältere Schweſter Pauls, am 20. Juli 1640 von dort aus heirathete.

Pieter Potter war Maler, aber nach Houbraken kein bedeutendes Talent. Es ſind uns Bilder von ihm, ſowie auch angeblich Werke eines jüngeren Sohnes gleichen Namens überliefert worden, die noch nicht endgiltig von einander geſchieden ſind. Jene »P. Potter F. 1636« bezeichnete Vanitas der Suermondt-Galerie dürfte zweifelsohne von dem Vater herrühren, und es liegt ſonach die Annahme nahe, daſs auſser der Mutter Natur auch der Vater des begabten Sohnes Lehrer geweſen. Ferner haben van Eijnden und van der Willigen aus einem Notizbuche des Malers Jacob de Weth zu Harlem die dort vorgefundene Bemerkung veröffentlicht: Im Jahre 1642 den 12. Mai kam P. Potter zu mir in die Schule für 8 pouden jährlich. Es fragt ſich hier nun freilich, ob dieſes P. den Sohn Paul oder den Sohn Pieter bezeichnen ſoll? Auch iſt die Glaubwürdigkeit dieſer Schriftſteller in dieſem Falle zweifelhaft; ſomit mag die Sache auf ſich beruhen.

Jedem Beſucher von Gemäldegalerien ſind gewiſſe Thierſtücke bekannt, welche in der Regel den Namen Paul Potter's tragen oder doch als »Schule Paul Potter's« und »nach Paul Potter« bezeichnet werden, die aber die Hand eines älteren Meiſters als Potter verrathen. Die Behandlung des Viehs auf dieſen Bildern iſt ſo einzig und charakteriſtiſch, daſs dieſer Meiſter, einmal erfaſst, nicht mehr zu verkennen iſt.

Eines der ausgeprägteſten Bilder dieſer Klaſſe befindet ſich ſeit Jahren in dem XVI. Cabinet der Pinakothek in München, in dem ſogenannten van der Werff-Zimmer über der Thüre, und iſt weder mit einem Namen bezeichnet, noch in den Katalog aufgenommen. Links auf dem Bilde lagert eine braune Kuh nach rechts gewendet, über ihr zwei häſsliche Rinder und zwei Ziegen, rechts eine Ziege, an deren Euter ein Zicklein trinkt. Im Hintergrunde treiben ein Schäfer und eine Schäferin mehrere Kühe und Schafe nach rechts. Die Tracht dieſer beiden Figuren iſt charakteriſtiſch für den Meiſter. In der Mitte befindet ſich ein dürftiger Baum, links eine Erderhöhung und ein ſtehender Baumſtamm. Auf den fernliegenden Bergen iſt ein Gebäude ſichtbar. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daſs dieſes Bild mit den grotesken Rindern von der Hand eines Malerradirers herrühre, der nach ſeinen Blättern C. G. Blecker heiſst. Seine Radirungen, deren Figuren ſich eben ſo wenig wie dieſe Rinder und Ziegen durch Schönheit oder ideale Formen auszeichnen, verrathen dagegen eine bis an die Häſslichkeit grenzende Naturtreue und eine ungewöhnliche Meiſterſchaft und Sicherheit in der Führung der Nadel. Vier von ſeinen Radirungen ſind bezeichnet C. G. Blecker 1638, vier andere C. G. Blecker 1643, andere ſind undatirt. Sie behandeln Scenen des alten Teſtaments, nicht ohne reiche Staffage von Thieren aller Art, oder gutes holländiſches Vieh, Rinder, Schafe, Pferde in landſchaftlicher Umgebung. Ein bedeutender Fortſchritt namentlich zum Realismus der Auffaſſung wird in den Blättern vom Jahre 1638 auf 1643 bemerklich. Die Figuren im phantaſtiſchen orientaliſchen Koſtüme machen echten Bauern holländiſcher Abkunft Platz, wie ſie Paul Potter gemalt hat und wie wir ſie heute noch in Holland finden.

Es iſt hier nicht der Ort, zu erörtern, in welcher Beziehung dieſer Radirer C. G. Blecker zu den Malern G. Bleckers, J. Caſpar Bleckers und D. Bleckers ſteht. Wenn wir aber von dieſem C. G. Blecker überhaupt kein Bild hätten, ſo wäre die Art und Weiſe ſeiner Handhabung der Radirnadel Beweis genug, daſs wir es

mit einem »Peintre-graveur« zu thun haben, und es unterliegt keinem Zweifel, daſs dieſer Radirer G. Blecker auch als Thiermaler, reſp. Landſchafter auftreten muſs, auch wenn er uns als ſolcher nicht überliefert worden wäre. A. van der Willigen hat uns aber dokumentariſch verbürgt, daſs ein Maler Gerrit Claesz. Blecker oder Bliecker im Jahre 1640 in den Gildenbüchern zu Harlem erſcheint, und daſs er am 6. Februar 1656 in der Kirche St. Bavon begraben wurde. Ampzing nennt ihn einen guten Landſchafter und auch guten Porträtmaler.

Dieſer Gerrit Claesz. Blecker dürfte der Wahrſcheinlichkeit nach der Lehrer Paul Potter's ſein. Es geht dies zunächſt aus den beiden Radirungen Potter's aus dem Jahre 1643 und 1644 hervor, welche die einzigen ſind, in denen er noch das von Blecker faſt durchweg beobachtete, auch auf dem oben erwähnten Bilde der Pinakothek beliebte diagonale Arrangement der Landſchaft nachahmt. In kurzer Zeit hat Potter dieſe Manier für immer verlaſſen.

Die charakteriſtiſche Auffaſſung des Viehs bei Blecker hat ſo viel Aehnlichkeit mit jener Potter's, daſs wir es ganz begreiflich finden, daſs Bilder des Erſteren oft auf den Namen des Letzteren gehn. Aber auch die techniſche Behandlung verräth charakteriſtiſche Uebereinſtimmungen. Der feinkörnige Auftrag der Farbe, der die Bildfläche Potter's wie mit feinem Sande beſtreut und abgerieben erſcheinen läſst, findet Analogien in dem Farbenauftrage bei Blecker. Der Umſtand aber, der uns als der entſcheidendſte erſcheint, iſt der Mangel jeglichen Helldunkels in den Bildern Beider. Die Gemälde Potter's wie die Blecker's ſind ſtets gleichmäſsig in hellem Tageslicht gehalten.

Daſs aber Blecker bereits im Jahre 1638 und gewiſs auch ſpäter in der Lage war, dem jungen Potter das zu lehren, wodurch dieſer in Wahrheit groſs und bedeutend wurde, das iſt eine genaue Kenntniſs des Baues thieriſcher Körper und eine meiſterhafte Führung der Radirnadel, daran wird Niemand zweifeln, dem die Radirungen Blecker's bekannt ſind.

Am 6. Aug. 1646 wurde Potter Mitglied der Lucasgilde von Delſt; im Jahre 1649 aber ſiedelte er nach dem Haag über und wurde nun in die dortige Gilde aufgenommen.

Die intereſſanten Unterſuchungen Weſtrheene's haben den Nachweis geliefert, daſs Potter im Haag auf der Nieuwe Bierkaade in dem Hauſe van Goyen's als Nachbar des Bauunternehmers Claes Dircksz. Balckeneynde wohnte. Freundſchaftliche Beziehungen zwiſchen beiden Malern dürfen demnach, wenn ſie uns auch durch kein Dokument verbürgt ſind, wol angenommen werden, und ebenſo darf auch das freundnachbarliche Verhältniſs als die Urſache der baldigen Ehe Potters mit Adriana Balckeneynde, der älteſten Tochter des oben erwähnten Bauunternehmers, angeſehen werden.

Potter war verhältniſsmäſsig früh berühmt und geſucht. Der Graf Johann Moriz von Naſſau, ſeit dem Jahre 1647 im Namen des Kurfürſten von Brandenburg Gouverneur von Cleve, ſcheint ihn ſchon damals, noch mehr in den Jahren 1650 und 51, als er längere Zeit im Haag zubrachte, begünſtigt und beſucht zu haben, und mit ihm intereſſirten ſich viele Cavaliere des Landes für den Künſtler. Die Gemahlin Friedrich Heinrich's, des Stadthalters der Niederlande, die Prinzeſſin Amalia von Solms, beehrte ihn ſchon damals mit Beſtellungen. Er malte für ſie eines ſeiner berühmteſten Bilder, welches aber in Folge der ungezwungenen Haltung, welche eine Kuh auf demſelben zur Schau trug, miſsfiel, und als ein für eine Dame wenig paſſender Zimmerſchmuck von der Prinzeſſin zurückgewieſen wurde

Dieſes Bild kam nach mannichfachen Schickſalen im Jahre 1815 für den Preis von 190,000 Frs. in den Beſitz des Kaiſers Alexander von Rufsland und befindet ſich mit noch elf anderen Werken des Meiſters, darunter ſeinen bedeutendſten, jetzt in der Eremitage zu Petersburg. Es iſt vom Jahre 1646; nach der Angabe Smith's, welche die wahrſcheinlichere iſt, von 1649.

In einem wie in anderem Falle iſt es ein Beweis, daſs Potter als Künſtler ſehr früh Anerkennung und Werthſchätzung fand.

Die Geſchichte erzählt uns aber, daſs der ehrſame Bauunternehmer Balckeneynde, deſſen biederbe Phyſiognomie uns ein Bild ſeines Zeitgenoſſen Jan de Rave-

Die beiden Bullen. Radirung von Paulus Potter.

ſtein im Haag erhalten hat, nicht ganz der Anſicht der Kunſtkenner geweſen ſei, und ſich der Werbung Potter's um ſeine Tochter Adriana mit den Worten widerſetzt habe: „Wenn er noch Menſchen malen würde, meinethalben, aber ein Thiermaler!“ Dies ſcheint jedoch weder Potter noch er ſelbſt ernſt genommen zu haben, denn am 3. Juli 1650 fand bereits die Hochzeit Paul's mit Adriana ſtatt. Man hat daraus den Schluſs gezogen, daſs dieſe Heirath „wider Willen des Vaters“ geſchah. Wir können dem zwar nicht beſtimmt widerſprechen, es iſt aber aus mehreren Gründen unwahrſcheinlich; auch erſcheint der alte Claes Dircksz Balckeneynde am 9. Auguſt 1651 als Pathe ſeines Enkels; dieſes Kind, auf den Namen Pieter getauft, ſtarb bereits im nächſten Monate.

Aufreibende Arbeit, deren Früchte wir in einer bedeutenden Anzahl von Bildern aus den Jahren 1651—1652 finden, ſcheint die von Geburt an ſchwache

Geſundheit unſeres Künſtlers bald untergraben und die Keime eines tödtlichen Leidens zu raſcher Entwickelung gebracht zu haben.

In den letzten Jahren ſeines Lebens verlegt er ſeinen Wohnſitz vom Haag nach Amſterdam, ob, wie behauptet worden, in Folge einer Untreue, auf der er ſeine Frau ertappt haben ſoll, iſt ſehr zweifelhaft. — Sein Bedenken erregender Geſundheitszuſtand und die abermalige Schwangerſchaft der Gattin waren es vielleicht, welche die beiden Gatten veranlaſsten am 2. Januar 1653 ein wechſelſeitiges Teſtament zu errichten, aus welchem hervorgeht, daſs die Ehe noch damals, nachdem das erſte Kind früh geſtorben, kinderlos war. Wenige Wochen darauf am 23. Januar 1653 ward eine Tochter auf den Namen Dingenon getauft. Aber der Vater erlebte die Freude an dieſem Kinde nicht mehr lange; ſchon am 17. Januar des folgenden Jahres ward er ſelbſt begraben.

Sein Porträt von der Hand des Bartholomäus van der Helſt im Muſeum des Haag, welches wir in Holzſchnitt mittheilen, trägt mit dem Jahre 1654, aus welchem es datirt iſt, wol nur das Datum ſeiner Vollendung und zeigt uns den Meiſter noch anſcheinend thätig vor ſeiner Staffelei.

Seine Wittwe ſcheint ſich bald nach ſeinem Tode wieder zu ihrer Familie nach dem Haag begeben zu haben, denn wir finden ſie dort im Jahre 1656 und am 10 Februar 1657, an welchem Tage auch ihr Kind Dingenon begraben wurde. Am 31. März 1661 verheirathete ſie ſich wieder mit Dirk van Reenen, einem Weinhändler und Wittwer aus dem Haag. Aus dieſer Ehe ward am 15. Auguſt 1663 ein Sohn auf den Namen Paulus getauft, ein Name, der die Geſchichte von der unglücklichen erſten Ehe Lügen zu ſtrafen ſcheint. —

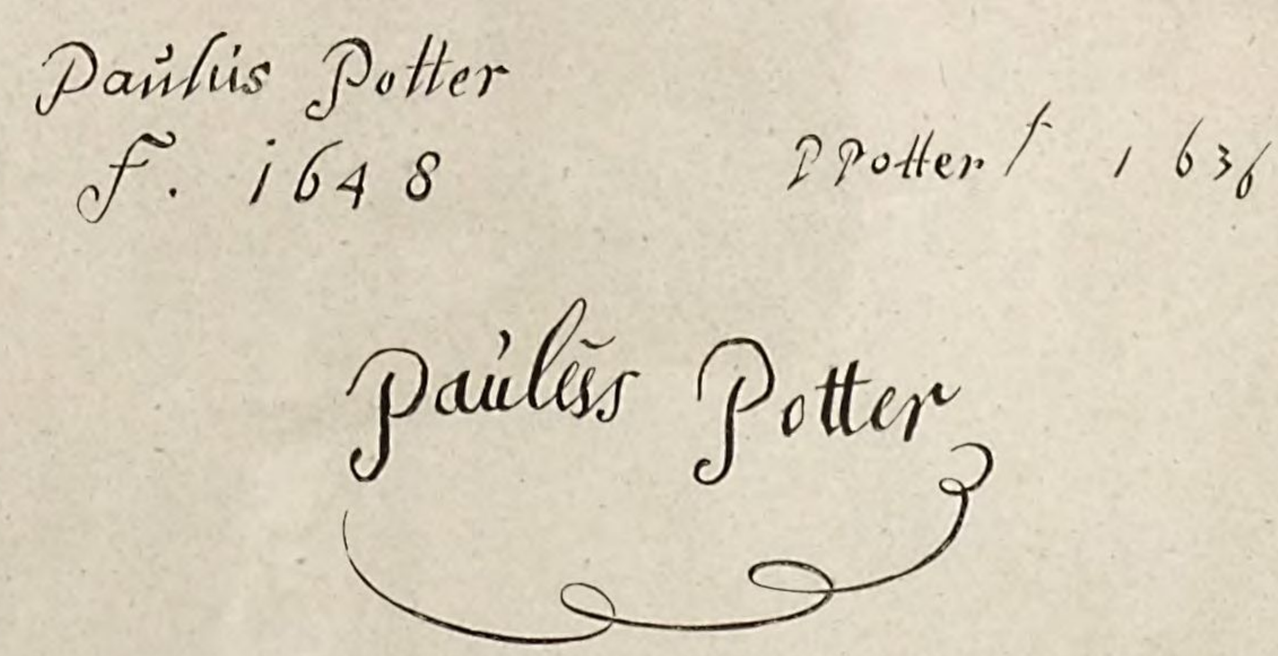
Weſtrheene, der das von Smith überkommene Verzeichniſs der Werke Potter's einer neuerlichen Prüfung unterzogen, zählt 106, resp. 130—140 Bilder des Meiſters auf. Doch auch ſeine Liſte bedarf noch einer Reviſion, denn ſelbſt unter dieſen 106 angeblich conſtatirten Potter's ſind einzelne zweifelhafte Werke, während andere echte Bilder unerwähnt geblieben ſind. Man muſs bei der Beurtheilung Potter's von der auſserordentlichen Meiſterſchaft der Radirungen vom Jahre 1643 und 44 und der unglaublichen Vollendung ſeiner echten und unbezweifelten Bilder ausgehen, welche eine erſtaunliche Kenntniſs der thieriſchen Geſtalt und Bewegung, ein ſeltenes Gefühl für Grazie und Eleganz, einen ausgeſprochenen Sinn für Zartheit des Colorits und eine ungewöhnliche Virtuoſität der Detailbehandlung zeigen, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, daſs dieſer Künſtler, der mit van Eyck'ſcher Delicateſſe jede Flocke Wolle in dem Vlieſs ſeiner Schafe, jeden Halm im Graſe darzuſtellen verſtand, ohne kleinlich und ängſtlich zu werden, unmöglich der Urheber ſo manchen Bildes ſein kann, welches ſeinen Namen voll und deutlich trägt.

Man iſt gewöhnt den Stier im Haag als ein Meiſterwerk hinzuſtellen, aber wer Potter's Staffelei-Bilder mit Aufmerkſamkeit geſehen, wird zu der Ueberzeugung gelangen, daſs dieſes, wie alle jene, in welchen Potter aus dem Rahmen des Kabinetsbildes heraustrat, auch im Entfernteſten nicht mehr jenen bedeutenden Meiſter zeigt. Ganz denſelben Eindruck hinterläſst das Reiterbild Dirk Tulp's und die groſse Bärenjagd im Muſeum zu Amſterdam. Er ſteht in Beiden an Lebendigkeit und Energie der Bewegung weit hinter ähnlichen Leiſtungen eines Fyt und Snayers zurück, während er doch in ſeinen kleinen Gemälden unübertroffen iſt.

Der Stier. Gemälde von Paulus Potter. Galerie des Haag.

Schüler Potter's ſind nicht nachweisbar. Als Künſtler, welche ſich an ſeinen Werken gebildet haben, werden Karel du Jardin, le Duc, Emanuel Murant, und vielleicht mit gröſserem Recht Marc de Bye genannt, der ſeine Nadel der Wiedergabe Potter'ſcher Zeichnungen faſt ausſchlieſslich gewidmet zu haben ſcheint.

Es iſt für unſeren Künſtler charakteriſtiſch, daſs die Compoſition ſeiner Landſchaften in der Regel ärmlich und dürftig iſt, wie die Scenerie ſeines Vaterlandes. Es iſt ſtets die holländiſche Ebene, über welche aus weiter Ferne ein unbedeutendes Gehöft und ein kleiner Kirchthurm herüberſehen. Dabei iſt er aber weit entfernt, auf die Behandlung des Terrains jene Meiſterſchaft zu verwenden, die Rembrandt, Ruysdael und Philip de Koning in ſolchen Fällen charakteriſirt. Weit ſeltener wählt er den Wald zum Hintergrunde für ſeine Staffage, der in dieſem Falle ein eigenthümliches Smaragdgrün zur Schau trägt, in welchem der Mangel des Schattens und Helldunkels noch auffälliger wird als in ſeinen Flachlandſchaften. Seine ganze Meiſterſchaft iſt eben auf die pſychologiſche Darſtellung des Thieres concentrirt, in der kein Maler mit ihm wetteifern kann. Er hat den Charakter des Rindes, des Schafes, des Schweines mit ſolcher Naturwahrheit aufgefaſst, wie die gröſsten Porträtiſten kaum die menſchliche Phyſiognomie wiederzugeben wuſsten. Aber die häufige Wiederholung ſeiner Motive und ſeiner Gruppen verräth auch hier dieſelbe Armuth der Erfindung wie ſeine Landſchaften. Freilich wird dieſer Mangel nur bei genauem Studium ſeiner Compoſitionen und auch dann nur augenfällig, wenn man Potter, wie er es nach ſeinem Range und ſeiner Bedeutung als Künſtler beanſpruchen kann, mit dem unerſchöpflichen Genie eines Rubens, Rembrandt, Jan Steen und Oſtade vergleicht.



Signaturen von Paulus Potter.

Handzeichnung von Berchem. Ehemalige Sammlung Pereire.

Claes Pietersz Berchem.

Geb. in Harlem 1620; geſt. in Amſterdam 1683.

Einer ganz anderen Richtung als die bisher betrachteten Landſchafter und Thiermaler gehört Claes Pietersz Berchem an, der bedeutendſte Meiſter unter denjenigen, welche, ohne die naturaliſtiſche Auffaſſungsweiſe zu verlaſſen, doch dem heimathlichen Charakter bei der Wahl ihrer Motive untreu wurden und die Scenerie ihrer Landſchaften nach Italien verlegten.

Berchem wurde im September des Jahres 1620 zu Harlem geboren und genoſs den erſten Unterricht von ſeinem Vater Pieter Claesz, einem unbedeutenden und faſt ganz unbekannten Stilllebenmaler, der von einigen Biographen auch Pieter von Harlem genannt wird. Er ſelbſt ſchrieb ſich jedoch nur Pieter Claesz und führte den Namen Berchem noch nicht, wie dies van der Willigen auch documentariſch nachgewieſen hat. Nach den Trauungsregiſtern heirathete der Vater am 21. Mai 1617 Geertjen Hendricksdochter; das erſte Kind aus dieſer Ehe war ein Mädchen, Riekje, das zweite, am 1. Oktober 1620 getaufte, unſer Claes Berchem. Houbraken, die Quelle aller ſpäteren Biographen auch dieſes Künſtlers, nennt auſser ſeinem Vater noch fünf andere Lehrer in der folgenden Reihe: Jan van Goyen, Nicolas Moyaert, P. Fransz de Grebber, J. Wils und ſeinen „Neef“ Jan Baptist Weenix, ohne uns mitzutheilen, in welchem Alter, wie lange, und wo er bei jedem der Genannten gelernt habe.

Da van Goyen (1596—1656) bis 1631 in Leyden ſpäter aber im Haag anſäſſig war, ſo dürfte wohl Berchem, von dem kaum anzunehmen, daſs er vor ſeinem elften Jahre in die Lehre kam, nach 1631 bei ihm im Haag gelernt haben; Nicolas Moyaert dagegen, der um 1600 geboren ſein muſs, erſcheint im Jahre 1630 als Mitglied der Lucasgilde in Amſterdam, wo er damals alſo anſäſſig war und es noch 1638 ſein mochte, als ihm der Magiſtrat dieſer

Stadt die maleriſche Ausſchmückung der Triumphpforten übertrug, die zur Feier des Beſuches der Königin Maria von Medici errichtet wurden. Bei dieſem ebenſo intereſſanten als ſeltenen Meiſter, von dem kaum ein Dutzend Gemälde und etwa die doppelte Anzahl von Radirungen nachweisbar ſind, dürfte ſonach Berchem wahrſcheinlicher Weiſe zwiſchen den Jahren 1631 und 1638 in Amſterdam gelernt haben. Von Pieter Fransz de Grebber wiſſen wir nur, daſs er 1632 in die Gilde zu Harlem trat; ob er ſeinen ſtändigen Aufenthalt in dieſer oder einer anderen Stadt gehabt, iſt uns nicht überliefert worden. Jan Wils, vielleicht derſelbe, den Baldinucci Jan Vietz nennt (?), iſt bezüglich ſeiner Lebenszeit auch erſt von van der Willigen theilweiſe fixirt worden. Er trat 1628 in die Gilde zu Harlem und muſs bereits vor 1670 geſtorben ſein, da in dieſem Jahre ſeine Wittwe in den Harlemer Steuerausweiſen erwähnt erſcheint. Nur ſehr wenig Bilder ſind von ſeiner Hand bekannt, darunter eines bei Hofrath Roſt in Deſſau, auf welchem die Staffage von der Hand Berchem's zu ſein ſcheint. Er dürfte ſeinen Aufenthalt, abgeſehen von längeren Reiſen, dauernd in Harlem gehabt haben. Der letzte der genannten Lehrer Berchem's endlich, ſein »Neef« Jan Baptiſt Weenix, iſt der Angabe Houbraken's zufolge im Jahre 1621 zu Amſterdam geboren (nach Kramm's Berechnung im Jahre 1620), heirathete im Jahre 1639 die Tochter des Landſchaftsmalers Gillis Hondekoeter, mit welcher er von da an angeblich vier Jahre lang in Utrecht lebte. Er war wohl der letzte Lehrmeiſter Berchem's und zwar wahrſcheinlich während ſeines Utrechter Aufenthaltes.

Aus dem Geſagten ergiebt ſich, daſs Berchem vermuthlich an vier verſchiedenen Orten, im Haag, Amſterdam, Harlem und Utrecht, gelernt hat. Da er erſt im Jahre 1642 Mitglied der Harlemer Gilde ward, ſo hat ſich die letzte Lehrzeit bei Weenix vielleicht bis zu dieſem Jahre ausgedehnt. Damals nannte er ſich noch nicht Berchem ſondern nur Claes Pietersz. Dem ſpäteren Beinamen begegnet man zuerſt auf Bilderſignaturen aus dem Jahr 1644. Wenn vereinzelt dieſer Name ſchon auf einem Gemälde aus dem Jahr 1640 (ehemalige Galerie Pereire, Kat. No. 112) angegeben wird, ſo beruht dies wohl auf einer falſchen Deutung der letzten Zahl. 1670 wohnte er noch zu Harlem auf der Oudegracht; ſpäter aber ſiedelte er nach Amſterdam über, wo er am 18. Februar 1683 ſtarb und am 23ten deſſelben Monats in der Westerkerk begraben wurde. Am 4. Mai fand die Auction ſeiner hinterlaſſenen Gemälde — eigene und fremde Arbeiten —, am 7. December die ſeiner Kupferſtiche etc. ſtatt.

Damit ſind die authentiſchen Nachrichten über Berchem ziemlich erſchöpft, und leider befindet ſich keine darunter, die einen ſicheren Aufſchluſs über den Urſprung ſeines Namens geben würde. Houbraken erzählt mehrere Verſionen hierüber, die bei ihm ſelbſt oder bei ſpäteren Schriftſtellern nachgeleſen werden mögen. Aehnlichen Namengebungen begegnen wir noch bei vielen andern Künſtlern, wie dem oben erwähnten Jacob Gerritze Cuyp, der als Vater des Albert Cuyp im Dordrechter Taufbuche vom Jahre 1605 auch nur Jacob Gerritze genannt wird und erſt ſpäter mit dem Namen Cuyp erſcheint, ohne daſs uns geſagt wäre, wie er dazu kam. T. van Weſtrheene, der Verfaſſer der Biographien Jan Steen's und Paul Potter's, erklärt dies (Potter p. 40) bei einer ähnlichen Gelegenheit daraus, daſs in den amtlichen Regiſtern der erſten Decennien des ſechzehnten Jahrhunderts und wohl auch noch ſpäter, ſo wie in Privat-Urkunden, beſonders aber in jenen der Provinz Nordholland die Familiennamen faſt immer übergangen oder unerwähnt

geblieben ſind. Man war eben der Meinung, daſs man die betreffende Perſon zur Genüge gekennzeichnet habe, wenn man zu ihrem Taufnamen jenen des Vates hinzufügte, ſo wie hier z. B. Claes Pietersz d. h. Pieters Zoon (Peter's Sohn).

Aber auch mit dieſer Erklärung wiſſen wir noch nicht, auf welche Weiſe ſowohl Cuyp wie Berchem zu ihren Namen gekommen ſind. Am glaubwürdigſten klingt noch die Anſicht, welche Hendrik de Winter in ſeinem »Beredeneerde Catalogus« (Amſterdam 1767) der Radirungen Berchem's ausgeſprochen, nämlich daſs der Name von einem in Brabant unweit Antwerpen gelegenen Flecken Namens Berchem herrühre, der gerade ſo geſchrieben wird, wie der Künſtler ſelbſt ſich ſchrieb, und aus welchem möglicherweiſe ſeine Vorfahren, zur Zeit der Kriege, nach Holland ausgewandert

Italieniſche Landſchaft. Gemälde von Berchem.

ſein mögen. Dieſe Verſion klingt um ſo glaublicher, da ſich bei näherer Unterſuchung der Signaturen herausſtellen dürfte, daſs der Künſtler ſelbſt ſtets Berchem gezeichnet habe, und daſs die Schreibart Berghem und Berighem wahrſcheinlich nur auf irrthümlicher Lesart oder auf einem Falſifikate beruht. Uebrigens verband Berchem den Buchſtaben C. ſeiner Signatur durch eine nach abwärts gehende Schlinge mit dem folgenden Buchſtaben h, welche bei flüchtiger Betrachtung aus dem C in vielen Fällen ein g zu bilden ſcheint. Daher wohl die Lesart Berghem. Höchſt befremdend iſt dagegen die Signatur »C. Berrighem 1648« des groſsen Paſtorales im Haag (No. 9.) neben der ganz deutlichen Bezeichnung »Berchem 1647« auf einem Bilde in Amſterdam. (No. 22). Vielleicht aber iſt der Name Berchem auch nur ein Künſtlername, dem Maler aus irgend einem Anlaſſe beigelegt oder von ihm angenommen, wie dies bei vielen Künſtlern, insbeſondere bei ſolchen, welche Italien beſucht hatten, der Fall geweſen iſt.

Allerdings iſt die Frage, ob Berchem in Italien geweſen, ſo ſehr ſie auch die Gemüther bereits beſchäftigt hat, heute noch nicht urkundlich feſtgeſtellt. Seine Bilder freilich laſſen darüber keinen Zweifel, denn Landſchaften, wie die ſeinigen, können nicht in der Phantaſie des Künſtlers allein entſtanden ſein; dieſe genaue Kenntniſs italieniſcher Koſtüme mit ihrer Staffage, — wir erinnern nur an die Toilette ſeiner Mauleſel und an dieſe ſelbſt, die wahrlich nicht auf dem holländiſchen Pflaſter zu Hauſe ſind, — können ihm nicht im Traume erſchienen ſein, ſondern derlei muſs man mit eigenen Augen geſchaut und mit eigenen Sinnen empfunden haben, um es ein ganzes Leben lang wieder und immer wieder zu malen; aber weil Houbraken von ihm nicht ausdrücklich erzählt, daſs er Italien bereiſt habe, wagt keiner der ſpäteren Biographen es zu behaupten, ja Descamps leugnet es poſitiv, und auch Nagler folgte dieſer Anſicht.

Berchem aber war Naturaliſt durch und durch. In früher Jugend ſchon ſcheint er Italien beſucht zu haben, und die dort empfangenen Eindrücke bewahrte er das ganze Leben hindurch, um ſchlieſslich, nachdem ihre unmittelbare Wirkung längſt verblaſst war, mit denſelben ein einſeitiger Manieriſt zu werden. So hat er auch den zweifelhaften Ruhm für ſich, ſo ziemlich der erſte geweſen zu ſein, der von der Natur ab auf die Manier losſteuert.

Der ſachkundige Verfaſſer des Katalogs der Galerie Feſch behauptet, daſs über einen längeren Aufenthalt Berchem's in Italien ſchon deshalb kein Zweifel obwalten könne, weil ein groſser Theil ſeiner Bilder auf italieniſche Leinwand gemalt ſei. Verhält ſich dies wirklich ſo, dann könnte aus den Datirungen dieſer Bilder auch der Zeitpunkt ermittelt werden, wann und wie lange Berchem dort geweſen. Aus ſeinen echt bezeichneten und nicht ſelten datirten Bildern läſst ſich ſeine Manier von Jahr zu Jahr verfolgen mit Ausnahme der zehnjährigen Lücke von 1665—1675, für welche es wenigſtens uns bisher nicht gelungen iſt ein datirtes Bild zu finden. Wer uns auf dieſem Wege begleiten will, der ſtudire die Bilder Berchem's in folgender Reihenfolge: Belvedere in Wien 1644; Amſterdam 1647; Haag 1648; Dresden 1649; Buckingham Palace und Louvre 1650; Louvre 1653; Buckingham Palace 1655; Amſterdam, Mus. van der Hoop, Dresden und Grosvenor Galerie 1656; Pinakothek 1657; Haag und Dresden 1659; Haag 1661; Louvre 1664; Wien, Czernin, 1665; Kopenhagen 1675; Wien, Liechtenſtein, 1678 und Belvedere 1680. Zwei Reſultate ergeben ſich aus der Prüfung dieſer ſeiner Arbeiten leicht, nämlich daſs ſeine in den früheren Jahren warme und harmoniſche Farbe ſpäter kalt ſchwer und bunt wird, und daſs die Bilder mit lebensgroſsen Figuren, wie deren im Haag, Rotterdam und Braunſchweig je eines ſich befindet, ſeiner früheſten Periode angehören müſſen, denn ſie zeigen eine akademiſche Steifheit, die er ſpäter abſtreift.

Die Wahl ſeiner Gegenſtände — zum Theil auch Landſchaften mit mythologiſcher und hiſtoriſcher Staffage — beſchränkt ſich auf Darſtellungen eines nicht idealiſirten Schäfer- und Hirtenlebens.

In Beurtheilung ſeiner Familienverhältniſſe ſind wir auf die Erzählung Houbrakens angewieſen. Dieſer ſagt: Berchen hätte eine Tochter ſeines Lehrers Jan Wils geheirathet.

Wie wir bereits oben erwähnt haben, trat dieſer Jan Wils im Jahre 1628 in die Gilde; im Mai des nächſtfolgenden Jahres ward ihm ein Sohn geboren; von einer Tochter wiſſen wir bisher nichts Urkundliches, der Wahrſcheinlichkeit nach

dürfte ſie erſt nach dem Jahre 1629 das Licht der Welt erblickt haben und wäre ſomit ungefähr 10 Jahre jünger geweſen als ihr ſpäterer Gatte. Houbraken erzählt von ihr, daſs ſie habſüchtiger Natur war und den Künſtler mit dieſer Leidenſchaft auch hinreichend gequält habe. Dieſer Erzählung mögen Thatſachen zu Grunde liegen. Der Umſtand, daſs die ehrſame Wittib bereits am 4. Mai 1683, das iſt ungefähr nur 10 Wochen, nachdem ſich das Grab über ihrem Gatten geſchloſſen, ſeine nachgelaſſenen Bilder verkaufte, ſpricht nicht für eine

Günther Grois Rücker X.A. Wien.

Der Mann auf dem Eſel. Gemälde von Berchem.

pietätvolle Geſinnung, ſondern verräth eher eine peinliche Ungeduld, möglichſt bald die künſtleriſche Nachlaſſenſchaft zu Gelde zu machen.

Leider gibt uns kein Document Aufſchluſs, wann Berchem dieſe wackere Hausehre gefreit haben mag, und wir kommen nur auf indirektem Wege zu einem Zeitpunkte.

Die Grosvenor-Galerie beſitzt zwei Porträts von der Hand Rembrandt's, welche dort für Bildniſſe Berchem's und ſeiner Frau gelten und wol unter dieſer überlieferten Bezeichnung vor längerer Zeit erworben ſein mögen. Es ſind Gegenſtücke, aber dem Anſchein nach aus verſchiedener Zeit. Das eine ſtellt einen Mann im

ungefähren Alter von 40 Jahren vor mit Schnurr- und ſpitzem Kinnbart und reichem Haarwuchs. Er trägt einen breitkrempigen Hut und einen glatten weiſsen umgeſchlagenen Kragen. Das Gemälde müſste, wenn es ein Bildniſs Berchem's wäre, ungefähr um das Jahr 1660 gemalt ſein. Smith, welcher es unter No. 282 beſchreibt ſagt: es iſt das Porträt Berchem's im ungefähren Alter von 56 Jahren; es müſste ſonach ungefähr im Jahre 1676, alſo 7 Jahre nach Rembrandt's Tode gemalt ſein. Dies mag aber dem Verfaſſer des »Catalogue raiſonné« nicht gegenwärtig geweſen ſein; um ſo intereſſanter iſt es, die Wandlungen zu beobachten, welche dieſer Typus eines Porträt Berchem's durchgemacht hat.

Die älteſte, uns bekannte Reproduktion des Bildes iſt ein Schwarzkunſtblatt von B. Richards aus dem Jahre 1766. Hier führt es noch nicht den Namen Berchem's, den der Verleger Spilsbury gewiſs hinzugefügt hätte, wenn das Bild damals ſchon unter dieſem Namen bekannt geweſen wäre. Auch ſcheint es damals noch im Handel und noch nicht im Beſitze des Lord Grosvenor geweſen zu ſein.

Auf dieſem Blatte macht das Porträt ſehr wohl den Eindruck eines 56 Jahre alten ſchwarzgalligen Mannes; auf dem Stiche von Schiavonetti dagegen iſt er ſchon bedeutend jünger, und der dazu gehörige Text nennt ihn ungefähr 30 Jahre alt. Ebenſo alt erſcheint er auf der Lithographie von Hamburger; — noch jünger auf der Illuſtration des Galerie-Kataloges der Grosvenor-Galerie. Smith bemerkt noch, daſs ein zweites, dieſem Porträt Berchem's entſprechendes Bild von Dupuis geſtochen wurde. Dieſer Stich hat auch allerdings groſse Aehnlichkeit mit Berchem's Bildniſs, der Mann aber hat hier kurzgeſchornes Haar und ein viel mehr markirtes Geſicht. Es iſt der berühmte ſog. »Doreur« der Galerie Morny, vom Marquis Salamanca für 155,000 Frs. gekauft.

Weit bedenklicher noch iſt das als Porträt der Frau Berchem's geltende Bild; dieſes iſt nach Waagen und Kramm 1644, nach Smith 1644 oder 1647, nach der Behauptung Westrheene's 1647 datirt. Wenn Berchem eine Tochter ſeines Meiſters Jan Wils geheirathet hat, woran zu zweifeln wir keine Urſache haben, ſo dürfte dieſe, wie bereits geſagt, kaum vor dem Jahre 1629 geboren ſein; es müſste das in Rede ſtehende Bild ſonach das Conterfei einer 15jährigen, im beſten Falle 18jährigen Perſon ſein, während es in Wahrheit das einer ungefähr 40 Jahre alten Amſterdamerin iſt. So ſind leider aus den zwei ſchönen Porträts des Berchem'ſchen Ehepaars bei dieſer Unterſuchung zwei Bildniſſe uns völlig unbekannter Perſonen geworden.

Berchem ſcheint vor dem Jahre 1650 geheirathet zu haben.

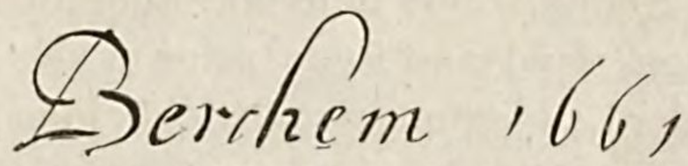
Der ſchon früher einmal erwähnte Quellenforſcher A. Jal theilt in ſeinem Dictionnaire critique s. 201 aus den Begräbniſsregiſtern des proteſtantiſchen Friedhofes Saints-Pères in Paris mit: daſs ein Nicolas van Berglem, aus Harlem gebürtig, daſelbſt am 3. Januar 1672 geſtorben und am 4. Januar beerdigt worden ſei. Gabriel van der Leeûm, Maler, ein Vetter des Verſtorbenen, und Jacob Knyft, ebenfalls Maler, erklärten, daſs der Verſtorbene ungefähr 22 Jahre alt geweſen ſei.

Es iſt kein Zweifel, daſs dieſer Nicolas kein anderer als ein ungefähr um 1650 geborener Sohn unſeres Meiſter ſei, und daſs Jal das alte Document nur unrichtig geleſen, wie ihm dies auch mit dem Namen des Zeugen Leeum widerfuhr; denn mit dieſem iſt offenbar Gabriel van der Leeuw, genannt de Lione, gemeint, der zu Dordrecht im Jahre 1643 geboren wurde und nach der Angabe Houbraken's viele Jahre in Paris und Italien gelebt hat. Er ſtarb am 3. Mai

1688. Der andere hier genannte Zeuge, Jacob Knyff, war nach Houbraken ein Harlemer von Geburt (nach van der Willigen am 1. Januar 1640 geboren). Er lebte, wie aus dem Obigen hervorgeht, bereits im Jahre 1672 in Paris.

Paſſavant (S. 114) erwähnt, daſs er in der Kunſthandlung der Gebrüder Woodburn ein Skizzenbuch von Berchem geſehen habe mit zahlreichen Studien in rother und ſchwarzer Kreide nach Thieren und Landſchaften. Mehrere derſelben, welche der Künſtler ſelbſt unvollendet gelaſſen, ſagt Paſſavant, hat ein Kind, wol das des Malers, ganz nach Kinderweiſe ausgezeichnet. Vielleicht ſind damit die einzigen künſtleriſchen Verſuche dieſes frühverſtorbenen Sohnes des Meiſters auf die Nachwelt gekommen.

Berchem hat ein reiche Schule gebildet, aus ihr ſtammen: Willem Romeyn um 1642; Jan Gerritzen 1657; Juſtus van Huyſum um 1665; Glauber (1646—1726); Karel du Jardin (1625—1678); Hendrik Mommers (1623—1697); Jan van der Bent (1650—1690); Soolemaker, Claes Simonsz Schout und noch manche Andere. Als Staffagiſt erſcheint er auf Bildern von Joris van der Hagen, Cornelis Poelenburg, Jac. Ruysdael, Jan Wils, Abraham Verboom, Jzaak Moucheron, Hobbema und Anderen. Seine Gemälde, ſeine Zeichnungen ſowie auch ſeine Radirungen, deren eine der ſchönſten wir im Facſimile wiedergeben, werden mit hohen Preiſen bezahlt.



Signatur von Claes Pietersz Berchem.

Jan Weenix.

Geb. in Utrecht um 1640; geſt. in Amſterdam 1719.

Eine Specialität ganz eigener Art und in ſeiner Sphäre unerreicht von Zeitgenoſſen und Nachahmern iſt Jan Weenix, der Meiſter in der Darſtellung todter Thiere, am berühmteſten durch ſeinen Lieblingsvorwurf, den unvergleichlichen todten Haſen, an deſſen Fell man jedes einzelne Haar genau wahrnehmen kann, ſo daſs man kaum begreift, wie der Meiſter ſelbſt in dieſem Gewirre feinſter Pinſelſtriche ſich zurechtfinden konnte, ohne ſteif und unnatürlich zu werden. Der Vergleich mit einem Haſen von der Hand Fyt's zeigt in der augenfälligſten Weiſe den gewaltigen Unterſchied in der Behandlungsweiſe der beiden Künſtler, wie den der holländiſchen und der flämiſchen Schule überhaupt. Fyt's breiter Farbenauftrag iſt auf die Wirkung aus der Ferne berechnet, während Weenix denſelben Totaleindruck mit der peinlichſten Behandlung des Details zu erzielen weiſs und, auch in der Nähe betrachtet, noch an optiſche Täuſchung glauben machen kann. Zu ſeinem Haſen gruppirt er in der Regel noch todtes Geflügel verſchiedener Art: Pfauen, Schwäne, Faſanen, Rebhühner, Enten, daneben ein prächtiges Wehrgehänge, Jagdmeſſer, Flinten, dazu zuweilen einen das Ganze bewachenden Hund. Den Hintergrund bildet eine mit Hautreliefs geſchmückte Urne oder Vaſe, die vor dunkelviolettem oder braunrothem Vorhange ſteht, der auf einer Seite den Ausblick in einen Park gewährt. Oft contraſtirt in der eigenthümlichſten Weiſe mit dem dunkelblauen Sammt des Vorhanges ein weiſser Pfau oder ein Schwan, der mit derſelben Virtuoſität behandelt iſt, wie der übliche Haſe; oder er malt gröſsere Jagdſtücke, lediglich decorativer Wirkung wie eine Reihe der herrlichſten, wandgroſsen Bilder von ſeiner Hand in dem königlichen Schloſſe zu Schleiſsheim die Säle ſchmückt. Ausnahmsweiſe behandelte er in ſeinen letzten Jahren auch Blumenſtücke, bei welchen er aber in Ton und Farbe mit den Berühmtheiten der holländiſchen Schule auf dieſem Gebiete nicht concurriren kann.

All dieſe Vorwürfe aber, mit welchen der Name Weenix faſt untrennbar verknüpft erſcheint, ſind die Sphäre ſeiner ausgeprägten Individualität und ſeiner Glanzperiode; das leuchtende Colorit, die Delicateſſe der Ausführung und die Naturwahrheit der Darſtellung machen ihn darin leicht kenntlich.

Weniger leicht zu charakteriſiren ſind die Producte ſeiner erſten Periode, in welcher er ſich noch von dem Einfluſſe ſeines Vaters Jan Baptiſt Weenix nicht losgerungen hatte und einen gewiſſen Stolz darin zu ſetzen ſchien, Farbe, Manier und Compoſition deſſelben täuſchend nachzuahmen.

Jan Baptiſt war einer der geſchätzteſten Künſtler ſeiner Zeit und verdient als Lehrer ſeines Sohnes, Nicolas Berchem's und Melchior Hondecoeter's unſere beſondere Aufmerkſamkeit. Houbraken hat uns über ihn ziemlich ausführlich unterrichtet. Nach ſeiner Angabe iſt er im Jahre 1621 zu Amſterdam geboren und verlor, kaum ein Jahr alt, ſeinen Vater, der ein namhafter Architekt geweſen war. Seine Jugend iſt reich an Irrfahrten. Zuerſt kam er zu einem Buchhändler in die Lehre, bei dem aber ſeines Bleibens nicht lange war, da er jedes Blatt Papier, welches in ſeine Hände fiel, mit den Erſtlingen ſeines künſtleriſchen Talentes bekritzelte. Dann wurde er zu einen Leinenwaarenhändler gebracht, wo ſeine künſtleriſche Neigung nur noch gröſsere Dimenſionen angenommen haben ſoll. So kam er denn endlich zu Jan Miker in die Schule, einem unbedeutenden Maler, von dem nur einige wenige Landſchaften und bibliſche Compoſitionen auf uns gekommen ſind. Von dieſem gelangte er zu Abraham Bloemart nach Utrecht und von dort für zwei Jahre zu Nicolas Moyart, deſſen Weiſe er, wie Houbraken erzählt, ſo täuſchend nachzuahmen wuſste, daſs man die Arbeiten beider kaum zu unterſcheiden vermochte.

Gemälde von Jan Weenix. Belvedere in Wien.

Achtzehn Jahre alt, ſomit im Jahre 1639, heirathete er Joſina, die Tochter

des Landſchaftsmalers Gillis Hondecoeter, mit welcher er vier Jahre, alſo bis 1643, lebte. Endlich trieb ihn die Reiſeluſt nach Italien, zu einer Zeit, da er bereits einen 14 Monate alten Sohn hatte. Unſer Jan Weenix muſs daher nach dieſer Erzählung im Jahre 1641 oder 1642 geboren ſein. In Rom blieb Jan Baptiſt vier Jahre, mithin ungefähr bis 1646 oder 47 und ward dort u. A. Mitglied der »Schilderbent« einer geſelligen Vereinigung von niederländiſchen Künſtlern, in welcher er den Beinamen „Ratel“ erhielt. Er ſcheint in jener Zeit in glänzenden Verhältniſſen gelebt zu haben, denn bald fand er einen mächtigen Gönner in dem Kardinal Pamfili, der ihm ein Jahresgehalt auswarf. Dieſer Kardinal, den Houbraken Pamfilio nennt, und von dem er berichtet, daſs er bemüht war, den Künſtler auch bei dem Papſte Innocenz in Gunſt zu bringen, um ihn von dem Entſchluſſe wieder nach Holland zu ſeiner Frau zu reiſen abzubringen, iſt wol kein Anderer als Giovanni Battiſta Pamfili, geboren im Jahre 1572, Kardinal ſeit dem Jahre 1629 und ſeit dem 15. September 1644 als Nachfolger Urbans' VIII. unter dem Namen Innocenz X. ſelbſt der von Houbraken gemeinte Papſt. Er ſtarb am 7. Januar 1655.

Jan Baptiſt blieb auf weiteres Zureden ſeines Gönners noch einige Zeit in Rom; ja man wollte ihn veranlaſſen, ſeine Familie dorthin nachkommen zu laſſen, indem man ihm für ſeinen Sohn eine kirchliche Pfründe in Ausſicht ſtellte. Er lehnte jedoch ab und kehrte auf das Drängen ſeiner Frau und ſeiner Freunde endlich nach Holland zurück.

Die Geburt des jungen Jan läſst ſich urkundlich noch genauer fixiren. Chr. Kramm theilt nämlich in ſeinem Werke einen Notariatsakt vom 18. Juni 1647 mit, aus welchem hervorgeht, daſs Jan Baptiſt bereits im März des Jahres 1642 nach Italien ging, und daſs ſonach ſein Sohn Jan, der damals 14 Monate alt geweſen, im Dezember des Jahres 1640 geboren ſein muſste, nicht aber im Jahre 1644, wie die gewöhnliche Annahme ſagt. Dieſe Schluſsfolgerung iſt nun wohl unzweifelhaft richtig. Kramm aber glaubt, aus dieſem neuen Datum der Geburt des Sohnes Jan die Rechnung Houbrakens weiter revidiren zu ſollen und kommt zu der Ueberzeugung, daſs Jan Baptiſt Weenix nicht, wie Houbraken ſagt, im Jahre 1621, ſondern im Jahre 1620 geboren ſein müſſe; daſs er nicht 18 Jahre alt im Jahre 1639, ſondern 18 Jahre im Jahre 1638 geheirathet habe. Da wir aber viel eher annehmen dürfen, daſs Houbraken ſich bei der approximativen Angabe ſeines vierjährigen Zuſammenlebens mit ſeiner Frau, als bei der beſtimmten Behauptung, daſs Jan Baptiſt Weenix im Jahre 1621 zu Amſterdam geboren ſei, geirrt habe, ſo halten wir dieſes Geburtsjahr aufrecht, bis durch die Mittheilung eines Taufbuchauszuges die Sache endgiltig entſchieden ſein wird.

Zurückgekehrt von ſeiner Reiſe, lebte Jan Baptiſt, wie aus dem oben erwähnten Notariatsakte vom Jahre 1647 hervorgeht, zunächſt in Amſterdam. Um 1649 finden wir ihn unter den Vorſtandsmitgliedern der Lucasgilde zu Utrecht. Damals alſo war er dort anſäſſig. Endlich verzog er auf das alte Adelsſchloſs ter Meij zwei Stunden von Utrecht, wo er in einem Alter von 39 Jahren, d. h. unſerer Rechnung nach 1660, ſtarb.

Auch van Gool, der in ſeinem Werke ein Porträt Jan Weenix' des Sohnes mittheilt, welches nach einem von dieſem ſelbſt gemalten Bilde, damals im Beſitze ſeiner eigenen Tochter, geſtochen iſt, und der ſomit in ſeiner Biographie des Sohnes ziemlich glaubwürdigen Familientraditionen gefolgt ſein dürfte, gibt das Todesjahr 1660 an.

Dafs er 1664 bereits verftorben war, ift aus den Regiftern der Momberkamer zu Utrecht aus diefem Jahre urkundlich zu erfehen, in welchen Juftina Hondecoeter als Wittwe des Jan Baptift Weenix mit zwei Kindern erfcheint. Das zweite Kind dürfte erft nach 1647 geboren fein.

Jan hat nach dem Vorftehenden den Unterricht feines Vaters bis in das 20. Jahr zu genieffen Gelegenheit gehabt, und daraus erklärt fich der nachhaltige Einflufs deffelben auf feinen Entwicklungsgang und die Schwierigkeit, die fich bei vielen Bildern der ficheren Beftimmung entgegen ftellt, ob fie vom alten oder vom jungen Weenix herrühren.

Erft in den fpäteren Jahren verläfst der Sohn die Richtung des Vaters ganz und folgt dem Zuge feiner eigenen Individualität.

In den Bildern Jan Baptist's deren Gegenftände fo ziemlich alles umfaffen, war die holländifche Schule mit Ausnahme des grofsen hiftorifchen Gemäldes und des Porträts hervorgebracht hat, zeigt fich mitunter eine Feinheit, die an Dou und Mieris mahnt, ohne den Eindruck jener mühevollen Detailbehandlung hervorzurufen, wie die Arbeiten diefer beiden Meifter. Er offenbart eine reiche fchöpferifche Phantafie, die fich zwar gern in nie gefchauten Gegenden, in orientalifchen Seehäfen ergeht, aber in der Auffaffung nie den Boden der realen Wirklichkeit verläfst. Er war Figuren-, Thier- und Architekturmaler, und die bedeutenden Preife, die jederzeit für feine Bilder gezahlt wurden, beweifen, dafs er auf allen diefen Gebieten gefchätzt war.

Es exiftiren Radirungen von feiner Hand, deren einige zu den gröfsten Seltenheiten gehören; eine davon, ein ftehender Stier, trägt rechts unten die Bezeichnung: »C. I. B. Weenix«, links oben: »Gio. Batta. Weenix ao 1649 d. 19. Octto«.

Sein Sohn erfcheint in den Jahren 1664 und 1668 als Mitglied der Lucasgilde in Utrecht. Damit find aber auch alle näheren Details von deffen Leben bis auf den Umftand erfchöpft, dafs er in den Jahren 1702 — 1712 für den Kurfürften Johann Wilhelm von der Pfalz drei Säle des Schloffes Bensberg bei Cöln mit Gemälden fchmückte, welche fich jetzt gröfstentheils in der Pinakothek zu München befinden und zu dem Vorzüglichften gehören, was Jan producirt hat. Wenn man erwägt, dafs diese Gemälde von der Hand eines ungefähr 70jährigen Künftlers find, fo erregen fie das Staunen in noch höherem Grade als die Bewunderung.

Der Katalog der Suermondt-Galerie bezeichnet ein Bild von Melchior Hondecoeter als aus demfelben Schloffe Bensberg ftammend und behauptet, dafs Hondecoeter diefes Schlofs gemeinfchaftlich mit Weenix ausgefchmückt habe. Das erftere ift allerdings möglich; da aber die betreffenden Bilder von Weenix faft fämmtlich datirt find und die Jahreszahlen 1702, 1703, 1706 und 1712 tragen, Hondecoeter jedoch bereits im Jahre 1695 ftarb, kann ein gemeinfchaftliches Arbeiten Beider für das Schlofs Bensberg um fo weniger angenommen werden, als es von Hondecoeter überhaupt nicht erwiefen ift, dafs er für den Kurfürften Johann Wilhelm thätig gewefen.'

Jan Weenix ftarb am 20. September 1719.

Anmerkungen.

[1]) „Hoewel Albert van Ouwater al te vooren, in het lanschap Schilders voortbrengende Haerlem „den prijs behaelt heft: Zoo dat zelf d'Italianen al voor lang bekennen mosten dat de Nederlanders hen „in landschappen te boven gingen. Waerom zich ook Titiaen niet geschaemt heeft eenige derzelve by „hem in huis te nemen, om hen die Kunst af te zien. 't Welk hem, nevens zijn groot vordeel in het „navolgen van't leeven, tot den besten Landschapschilder van de Werelt gemaekt heeft. (Hoogstraaten „Inleyding tot de Hooge Schoole, 1678. p. 137.)

[2]) Es ist die Existenz eines holländischen Landschafters, der eine Aehnlichkeit in der Wahl seiner Motive mit Jacob Ruysdael kund gibt und dessen Name mit dem Monogramme J. v. R. bezeichnet erscheint, als erwiesen anzunehmen. Möglich ist, dass dieser Maler der Familie der Ruysdael angehört, und dass er den Namen Jacob oder einen anderen mit J beginnenden Namen, vielleicht den Namen Izack geführt habe. Er ist aber bisher durch nichts erwiesen, dass er wirklich Izack geheissen, noch weniger aber ist es festgestellt, dass er identisch mit dem Ebenisten und Bilderhändler Izack Ruysdael, welcher der Vater unseres Jacob Ruysdael gewesen ist.

XXXVI.

VEIT STOSS.
ADAM KRAFT.

Von

R. Bergau.

Veit Stoss.

Geboren in Nürnberg um 1450; geſt. daſelbſt 1533.

Die Familie des Bildſchnitzers Veit Stoſs[1]) — auch Fit oder Fyt Stuos oder Stuosz geſchrieben — iſt eine alte Nürnberger. Wir können ſie daſelbſt ſeit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts nachweiſen. Im Jahre 1415 erhielt der Gürtler Michel Stoſs, im Jahre 1446 Heinz Stoſs, im Jahre 1454 Katharina Stoſsin, im Jahre 1476 Fritz Stoſs das Bürgerrecht der Stadt. Heinz war vielleicht der Vater des Bildſchnitzers.

In welchem Jahre Veit Stoſs geboren, iſt nicht bekannt. Es muſs um 1450 geſchehen ſein. Ueber ſeine Eltern, ſeine Jugend, ſeinen Lehrmeiſter, die Zeit, da er Meiſter wurde etc. wiſſen wir gar nichts. Wir müſſen aber annehmen, daſs er in der Schule des Michel Wolgemut, des bedeutendſten Meiſters von Nürnberg in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, welcher Maler und Kupferſtecher war und auch die Ausführung ganzer Flügelaltäre mit ihren Schnitzereien übernahm, gebildet worden ſei.

Daſs Stoſs des »Reiſsens, Kupferſtechens und Malens verſtändig geweſt«, berichtet Neudörfer ausdrücklich. Der Kupferſtich war damals eine neue Technik und regte als ſolche ſtrebſame junge Leute zu Verſuchen an. Wir beſitzen eine Anzahl (jetzt ſehr ſeltener) Kupferſtiche — Bartſch (VI, 66) kannte deren nur 3, Brulliot fügt dieſem Verzeichniſſe noch 6 und Paſsavant deren noch 3 hinzu, ſo daſs jetzt im Ganzen 12 bekannt ſind — welche mit dem Monogramm des Veit Stoſs (ein aus geraden Linien zusammengeſetztes Zeichen, nach Art der Steinmetzzeichen, zwiſchen den Buchſtaben F und S) bezeichnet ſind und welche dieſem Meiſter allgemein zugeſchrieben werden.

Es ſind die folgenden:

Die Auferweckung des Lazarus (B. 1).
Der Leichnam Chriſti (B. 2).
Die heilige Jungfrau mit dem Kinde (B. 3).
Die heilige Familie (P. 4).
Die heilige Jungfrau, ſitzend (P. 5).
Die heilige Jungfrau, ſtehend (P. 6).
Die Ehebrecherin (P. 7).
Die Enthauptung des heiligen Paulus (P. 8).
Das Martyrium der heiligen Katharina (P. 9).
Die heilige Genoveva (P. 10).
Ein gothiſches Capitell (P. 12).
Eine frazzenhafte Maske (P. 11).

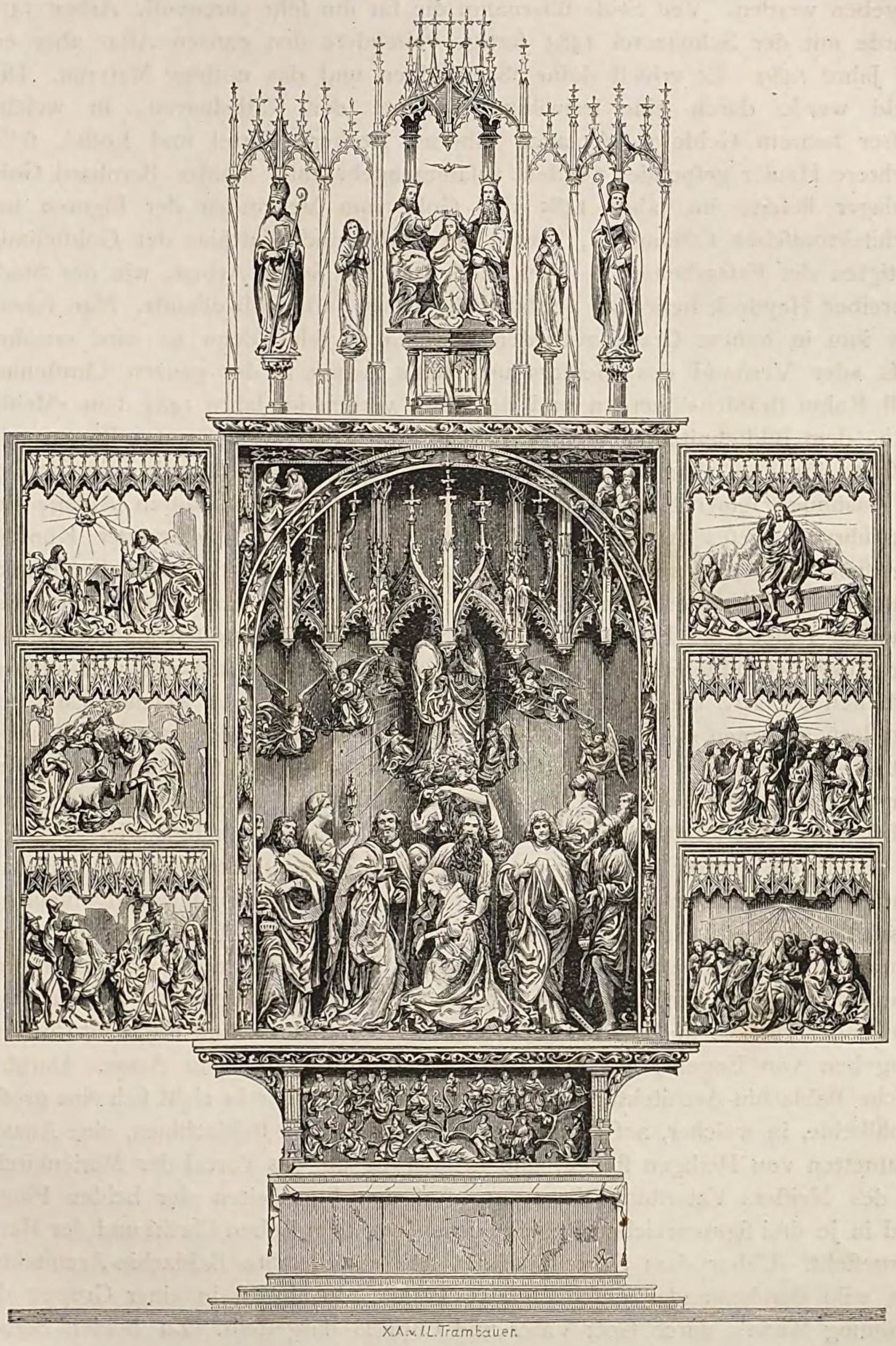
Letzteres ist ohne Monogramm und wohl der erste Versuch des Künstlers. Sie Alle sind ziemlich unbeholfen in der Technik und etwas roh und hart in den Formen, entbehren auch einer feinen und liebevollen Durchbildung. Die Gewänder haben viel gebrochene Falten; von jenem Schwung und Adel in den Formen der Gewandung, welche seine spätern Arbeiten so vortheilhaft auszeichnen, finden sich in ihnen kaum die ersten Andeutungen. Die Compositionen sind die typischen. Diese Blätter sind eben nichts als gewöhnliche Schularbeiten, wie sie, in den verschiedenartigsten Materialien ausgeführt, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in grosser Menge entstanden und zahlreich uns noch erhalten sind. Wir werden nicht sehr irren, wenn wir annehmen, dass Veit Stoss dieselben als junger Mann, noch unter dem Einflusse des Meisters Wolgemut und der Kupferstiche Schongauers stehend, gefertigt habe.

Gemälde des Veit Stoss sind nicht bekannt. Vielleicht hat er einige seiner Schnitzereien selbst bemalt.

Von Holzschnitzereien aus der Jugendzeit des Meisters ist gewiss noch Mancherlei vorhanden; doch können wir sie nicht nachweisen, weil sie noch nicht jene, später zu erwähnenden, charakteristischen Eigenthümlichkeiten besitzen, welche sie von anderen gleichzeitigen Arbeiten der Art unterscheiden. — Es giebt einige plastische Arbeiten, nämlich drei Reliefs in Stein in der Wand hinter dem Hauptaltare der Kirche St. Sebald zu Nürnberg, ein Relief in Holz, die Anbetung des Christkindes durch die Könige, im Besitz des Senators Culemann zu Hannover und einen ganzen Flügelaltar mit vielen Holz-Sculpturen (im Mittelschrein die Anbetung des Christkindes durch die Hirten) in der obern Pfarrkirche unserer lieben Frau zu Bamberg, welche das allem Anscheine nach gleichzeitige Monogramm des Veit Stoss tragen und welche ihrem Stil nach als sehr frühe Arbeiten des Meisters gelten könnten, wenn nicht die neben dem Monogramme stehenden Jahreszahlen (bei den Reliefs in St. Sebald, welche übrigens mit andern, sicher beglaubigten Arbeiten des Veit Stoss viel Aehnlichkeit haben, die Jahreszahl 1499, bei dem Altar in Bamberg die Jahreszahl 1523) dieser Annahme widersprächen.[2])

Vollkommen sichere Nachrichten über Veit Stoss erhalten wir erst im Jahre 1477, als er sein Bürgerrecht in Nürnberg aufgab und nach Krakau[3]) auswanderte, bei welcher Gelegenheit er den üblichen Revers, dass er wider die Stadt weder sein noch thun und alle ihre Geheimnisse, die er wüsste, bewahren wolle, unterzeichnen und eidlich bekräftigen musste, — was in jener Zeit bei Handwerkern und Künstlern häufig vorkam und keineswegs ungewöhnlich war. Es ist auch nicht auffallend, dass Veit Stoss, welcher ohne Zweifel durch seine Arbeiten sich schon ausgezeichnet hatte, vielleicht auf Empfehlung seines Lehrers Wolgemut, zum Zweck der Ausführung einer bestimmten grösern Arbeit, nach Krakau berufen wurde. Dort hatte man wahrscheinlich keinen dazu fähigen Bildschnitzer; Nürnberg aber, wo damals die Kunst in hoher Blüthe stand, erfreute sich auch auswärts seiner Künstler wegen eines grosen Ruhmes.

Diese grose Arbeit war die Ausführung eines neuen Hochaltars für die Marienkirche auf dem Ring zu Krakau. Der alte Altar war im Jahre 1395 durch ein einstürzendes Gewölbe zerschlagen, und da das neue Gewölbe im Chore erst



Hochaltar der Marienkirche in Krakau.

im Jahre 1442 hergeſtellt worden, konnte der neue Hochaltar erſt jetzt in Auftrag gegeben werden. Veit Stoſs übernahm die für ihn ſehr ehrenvolle Arbeit 1477, wurde mit der Schnitzerei 1484 fertig, vollendete den ganzen Altar aber erſt im Jahre 1489. Er erhielt dafür 2888 Gulden und das nöthige Material. Dies Geld wurde durch eine freiwillige Collekte der Rathsherren, in welcher auſser baarem Gelde u. A. auch ſilberne Becher, Gürtel und Löffel, ſelbſt mehrere Häuſer geſpendet wurden, zuſammengebracht. Meiſter Bernhard Goldſchläger lieferte im Jahre 1485 das Gold zum Vergolden der Figuren und architektoniſchen Ornamente, Martin der Maler und Matthias der Goldſchmidt fertigten die Faſsarbeiten. — Veit Stoſs war bei ſeiner Arbeit, wie der Stadtſchreiber Heydeck berichtet, »erſtaunlich fleiſsig und wohlwollend«. Man ſcheint mit ihm in hohem Grade zufrieden geweſen zu ſein, denn es wird erwähnt, daſs »der Verſtand des Meiſters und ſeine Arbeit in der ganzen Chriſtenheit voll Ruhm ſtrahlen« werden und der Rath verlieh im Jahre 1484 dem »Meiſter Fito, dem Bildſchnitzer«, »ſeiner Tugend und Kunſt Willen« das Bürgerrecht, befreite ihn von allen Laſten und Abgaben, ertheilte ihm auch volle Freiheit in Ausübung ſeiner Kunſt. Und in der That zeigte Stoſs durch Anlage und Ausführung dieſes Altarſchreins ſich als bedeutender, ſelbſtändiger Künſtler, der ſich nicht nur über die gewöhnlich ſchulmäſsige und daher handwerksmäſsige Thätigkeit erhoben hat, ſondern zugleich als der bedeutendſte Bildſchnitzer ſeiner Zeit. Er ſchuf ein Werk, welches die Zeitgenoſſen als ein Wunder der Kunſt betrachteten, das noch heute zu den groſsartigſten und vollendetſten Arbeiten der Art, die je gefertigt worden ſind, gehört, und welches Eſſenwein geradezu als einen »Markſtein in der Kunſtgeſchichte« bezeichnet. Der Künſtler hat im Allgemeinen, was Compoſition und Formenkreis, Auffaſſung und Darſtellung der Einzelheiten betrifft, die Tradition feſtgehalten, hat aber Alles durchaus ſelbſtändig, echt künſtleriſch individuell und in neuer Weiſe behandelt.

Es iſt ein groſser Flügelaltar mit architektoniſcher Bekrönung, wie ſie am Ende des fünfzehnten und Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts allgemein gebräuchlich waren. Auf der Predella iſt der Stammbaum Chriſti und im Mittelſchrein in überlebensgroſsen runden Figuren Tod und Himmelfahrt der Jungfrau Maria dargeſtellt. Dieſelbe kniet zuſammenbrechend im Kreiſe der Apoſtel, von denen der eine ſie in ſeinen Armen hält. Ueber dieſer Scene erſcheint Chriſtus, umgeben von Engeln, mit der Seele ſeiner Mutter auf dem Arme. Darüber reiche Baldachin-Architektur. Um den ganzen Mittelſchrein zieht ſich eine groſse Hohlkehle, in welcher, auf Conſolen und unter kleinen Baldachinen, eine Anzahl Statuetten von Heiligen ſtehen, eine Erinnerung an das Portal der Marienkirche in des Meiſters Vaterſtadt Nürnberg. Auf den Innenſeiten der beiden Flügel ſind in je drei figurenreichen Reliefs Scenen aus dem Leben Chriſti und der Maria dargeſtellt. Ueber dem Schrein erhebt ſich eine leichte Baldachin-Architektur aus wild durcheinander geſchlungenen Fialen. In ihr iſt in einer Gruppe die Krönung Maria's durch Gott Vater und Chriſtus dargeſtellt. Zu beiden Seiten derſelben ſtehen die Statuen zweier Engel und zweier Biſchöfe. Das Ganze iſt von groſsartiger Wirkung, in ſeinen architektoniſchen und figürlichen Theilen von wohl durchdachter, klarer, leicht verſtändlicher Anordnung und edlen Verhält-

niſſen und zeigt eine wohlthuende Harmonie aller einzelnen Theile. Dieſe ſind mit groſser Sorgfalt durchgeführt; die Köpfe individuell und ausdrucksvoll.

Noch vor gänzlicher Vollendung der Arbeit muſste Veit Stoſs im Jahre 1486 »in nothlichen Geſchäften« nach Nürnberg reiſen. Vor ſeiner Abreiſe beſtellte er den Stadtſchreiber Joh. Heydeck zum Sachwalter ſeiner Frau und Vormund ſeiner Kinder, übertrug ihm Vollmacht, alle Forderungen für ihn einzuziehen, zu mahnen, zu fordern und zu empfangen und ſelbſt den Zwangsweg zu betreten. Er blieb zwei Jahre von Krakau abweſend. Was er in Nürnberg gethan, oder wo er ſonſt noch geweſen, wiſſen wir nicht. Es iſt vermuthet worden, daſs er wegen Anfertigung eines neuen Tabernakels [4]) über dem Sarge mit den Gebeinen des heiligen Sebaldus auf dem Hauptaltare der dieſem Heiligen gewidmeten Kirche berufen worden ſei. Wahrſcheinlicher iſt jedoch, daſs er, nachdem ſeine Eltern geſtorben waren, in Erbſchafts-Angelegenheiten in der Vaterſtadt zu thun hatte.

1489 war er wieder in Krakau, wurde, wie auch in den Jahren 1484 und 1490, zum Zunftmeiſter gewählt und hatte als Schiedsrichter einige Streitigkeiten im Gewerk zu ſchlichten.

Im Jahre 1492 ſtarb der König Caſimir Jagello. Veit Stoſs wurde mit der Ausführung ſeines in der von dieſem Fürſten und ſeiner Gemahlin Eliſabeth in den Jahren 1471—73 erbauten Kreuzkapelle der Kathedrale aufzuſtellenden Grabmals beauftragt. Daſſelbe wurde — nach dem Vorbilde des in derſelben Kathedrale befindlichen Grabmals des im Jahre 1370 geſtorbenen Königs Caſimir des Groſsen — als Tumba mit darauf liegendem lebensgroſsen Bilde des Verſtorbenen, über welchem ſich ein auf acht Säulen ruhender Baldachin erhebt, und zwar ganz aus röthlich-braunem Marmor gebildet. Der Sarkophag iſt auf zwei Seiten — die beiden andern ſtoſsen an die Wand — mit einem reſp. drei Paaren kleiner Figuren in klagender Geberde, welche die Wappen der Provinzen tragen, geſchmückt. Auf dem Deckel ruht die Geſtalt des Königs in reichem Krönungs-Ornat, mit Krone, Reichsapfel und Scepter verſehen; zu beiden Seiten halten Löwen ein Schwert und das Wappen von Polen. Am Fuſsende befindet ſich der Name des Künſtlers »Fit Stuoſs«, ſein Monogramm und die Jahreszahl 1492. Der Baldachin ruht auf acht in eigenthümlicher Weiſe reich durchgebildeten Säulen, auf deren Capitellen ein auf die Erlöſung bezüglicher Cyclus von figurenreichen bildlichen Scenen angebracht iſt. Die Bogen über den Säulen ſind flache, geſchweifte, ſich durchdringende Spitzbogen, reich mit Krabben beſetzt. Auf ihren Scheiteln ſtanden ſtatt der Kreuzblumen urſprünglich Statuetten (jetzt Kugeln). Alle architektoniſchen Einzelheiten ſind weſentlich verſchieden von der traditionell ſchulmäſsigen Art. Sie ſind eigenthümlich und in hohem Grade individuell, zeigen, daſs ihr Autor nicht in der Bauhütte gebildet iſt.

Da an einem der Capitelle Georg Hueber von Paſſau als Verfertiger ſich nennt, von dem wir wiſſen, daſs er im Jahre 1494 in Krakau das Bürgerrecht erhielt, ſo müſſen wir annehmen, daſs Veit Stoſs nur den Entwurf zum Ganzen und die Modelle zu den figürlichen Darſtellungen gefertigt, die Georg Hueber dann ziemlich handwerksmäſsig in Stein ausgeführt hat.

Faſt gleichzeitig mit dem Denkmale des Königs entſtand das Grabmal des

Erzbiſchofs Zbigniew Olesnicky († 1493), ebenfalls aus rothem Marmor, in der Kathedrale zu Gneſen. Es zeigt die lebensgroſse Statue des Erzbiſchofs in flachem Relief. Er ſteht im Pontifical-Anzuge, Buch und Kreuz in den Händen tragend; hinter ihm halten zwei Engel einen Vorhang. Der obere Theil der

Die Verkündigung. Hannover, bei Senator Culemann.

Platte iſt durch ſpätgothiſches Rankenwerk gefüllt. Auf dem umlaufenden Rande befinden ſich die Inſchrift und das Monogramm des Meiſters.

Ferner fertigte er den Altar des heiligen Stanislaus in der dieſem Heiligen gewidmeten Capelle in der Marienkirche, welcher freilich nur noch in einzelnen Theilen, — ſechs Reliefs mit ſehr ſchönen und lebensvollen Darſtellungen aus der Geſchichte dieſes Heiligen — erhalten iſt.

Die letzte beglaubigte gröſsere Arbeit des Veit Stoſs in Krakau ſind die im Jahre 1495 gefertigten 147 Rathsherrnſtühle, welche in zwei Reihen zu beiden

Seiten des Altars im Chor der Frauenkirche aufgeſtellt waren, jetzt aber nicht mehr vorhanden ſind. Er erhielt dafür 150 Gulden.

Aufser den genannten gröfseren Werken werden dem Meiſter noch mancherlei kleinere Arbeiten in Krakau zugeſchrieben; doch fehlen uns darüber

Beſchneidung Chriſti. Hannover, bei Senator Culemann.

ſichere Nachrichten. Stoſs ſtand dort offenbar in groſsem Anſehen und ſcheint ohne Rivalen geweſen zu ſein. Daſs er aber nicht nur ein bedeutender Künſtler, ſondern auch ein guter Kaufmann war und das »Geſchäft« verſtand, erſehen wir aus ſeinem ſpätern Thun und Treiben in Nürnberg.

Zum letzten Male findet ſich ſein Name in Krakauer Stadtakten im Jahre 1495, und zwar als »Magiſter mechanicorum« erwähnt.

Im Jahre 1496 kehrte er, nach einem faſt zwanzigjährigen Aufenthalte in Krakau, wo er auch geheirathet, ſeine Frau aber wieder verloren zu haben ſcheint,

mit ſeinen zahlreichen Kindern, mit Hab und Gut in eigenem Wagen nach Nürnberg zurück, liefs ſich daſelbſt wieder als Bürger aufnehmen, wofür er 3 Gulden zahlte, heirathete zum zweiten Male, Chriſtina Reinoltin († 1526), mit welcher er noch zwei Kinder, Wilibald und Margaretha, zeugte, und kaufte vom Rathe der Stadt am 2. März 1499 um 800 Gulden eins der Häuſer — es hatte vorher dem Mayer Joel gehört —, welche Kaiſer Maximilian nach Vertreibung der Juden aus Nürnberg eingezogen und an den Rath verkauft hatte. Es iſt ein Eckhaus, beſteht aus Vorderhaus, Seitenflügel, Hintergebäude und dazwiſchen gelegenen Höfchen und gehörte damals zu den gröfseren Wohnhäuſern Nürnbergs. Ueber einem hohen Erdgeſchoſs von Sandſtein erhoben ſich drei Stockwerke aus Riegelwerk mit vielen Fenſtern. Jetzt iſt es ganz moderniſirt. Aus alter Zeit erhalten ſind nur noch die fünf Dacherker, die aber auch ohne Zweifel erſt nach Stoſs' Tode aufgeſetzt worden ſind. Das Haus, in dem engen Prechtelsgäſslein (ſo genannt nach einem ſpätern Beſitzer des Stoſs'ſchen Hauſes) gelegen, trägt heute die Nummer 14 (alte Nummer S. 940). Stoſs bewohnte es nicht allein, ſondern vermiethete einen Theil deſſelben an andere Familien. Sonach ſcheint er zu ſeinem väterlichen Erbtheil in Polen ein ziemlich bedeutendes Vermögen ſich erworben zu haben. Auch ſeine Frauen haben ihm etwas zugebracht. Trotz ſeines Hauskaufs legte er im Jahre 1501 noch 1200 Gulden als »ewiges Geld« zu einem jährlichen Zins von 50 Gulden in der Loſungsſtube und 1000 Gulden bei dem Kaufmann Jacob Baner, deſſen Bruder Hans in Krakau in angeſehener Stellung lebte, an und kaufte dazu noch einen Garten vor dem Veſtner Thor.

In Nürnberg fand Veit Stoſs bei ſeiner Rückkehr ein reges Kunſtleben. Man war eifrigſt beſchäftigt, die zahlreichen Kirchen und Capellen mit Kunſtwerken aller Art, Stiftungen frommer, kunſtſinniger oder eitler Männer und Frauen, zu ſchmücken. Michel Wolgemut und Adam Kraft ſtanden auf der Höhe ihres Schaffens. Der Letztere arbeitete damals an dem Sakramentshäuschen für die Lorenzkirche. Dürer und Peter Viſcher begannen ſoeben ihre ruhmreiche Thätigkeit. Der Erſtere war gerade mit ſeinen Bildern zur Apokalypſe, der andere mit den groſsen Grabmälern für Biſchof Johann von Breslau und Erzbiſchof Ernſt von Magdeburg beſchäftigt. Veit Stoſs, ein begabter, techniſch in hohem Grade ausgebildeter und geſchickter Künſtler, der ein feines Gefühl für Schönheit der Formen und Schwung der Linien beſaſs und ſich zudem auswärts ſchon einen groſsen Namen gemacht hatte, auch in den geſchäftlichen Verhältniſſen wohl bewandert war, trat nun vollkommen ebenbürtig unter ſie und griff ſofort werkthätig mitſchaffend ein.

Zunächſt trat Veit Stoſs wieder in ein näheres Verhältniſs zu Michel Wolgemut, welcher, damals auf der Höhe ſeines weit verbreiteten Ruhmes ſtehend, mit Aufträgen überhäuft wurde, ſo daſs er nicht Alles ſelbſt ausführen konnte, ſondern eine Anzahl Gehilfen halten muſste. Es ſcheint, daſs Veit vielleicht ſogar auf Wolgemut's beſondere Veranlaſſung aus dem fremden Lande heimgekehrt, von jetzt an die meiſten Holzſchnitzereien für die bei jenem beſtellten Flügel-Altäre gefertigt hat. Zu den gröſseſten und wichtigſten derſelben gehört der Hauptaltar der Pfarrkirche zu Schwabach vom Jahre 1508,

in deſſen Mittelſchrein in ſehr groſsartig behandelten Figuren Chriſtus mit Krone und Scepter und Maria zwiſchen den beiden Schutzheiligen dieſer Kirche, Johannes dem Täufer und Martin von Tours, thronen, darüber Engel, und in deſſen innern Seitenflügeln in vier figurenreichen Reliefs Scenen aus der Geſchichte Chriſti und Mariae dargeſtellt ſind. Daran ſchlieſsen ſich der (jetzige) Hauptaltar der Kloſterkirche zu Heilsbronn, eine Stiftung des Markgrafen Friedrich's IV. (um das Jahr 1500) mit einer Darſtellung der Anbetung der Könige und einigen Heiligen-Statuen, dann der ehemalige Hauptaltar der Kirche zu Hersbruck bei Nürnberg mit den lebensgroſsen Statuen von vier Heiligen, jetzt in den Sammlungen des Germaniſchen Muſeums zu Nürnberg, der Hauptaltar der Kirche St. Johannis auf dem gleichnamigen Kirchhofe zu Nürnberg, in welchem in lebensgroſsen Figuren Maria zwiſchen den beiden Johannes dargeſtellt iſt, der Altar der kleinen Holzſchuherſchen Capelle auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg, in welchem die Auferſtehung Chriſti (im Hintergrunde Jeruſalem) und in den Seitenflügeln Scenen aus dem Leben Chriſti dargeſtellt ſind u. A.

Zwei ſolcher Altäre hat Stoſs auch nach Zeichnungen ſeines groſsen Mitbürgers Albrecht Dürer gearbeitet, nämlich den Rahmen zu Dürer's Allerheiligen-Gemälde für den Altar der Capelle des Landauer Brüderhauſes zu Nürnberg (das Bild jetzt im Belvedere zu Wien; der Rahmen mit einem vortrefflichen Fries-Relief im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg; Dürer's Original-Zeichnung zum Rahmen vom Jahre 1508 im Beſitz des Herzogs von Aumale, und im Jahre 1522 den Hochaltar in der Im Hof'ſchen Capelle St. Rochus bei Nürnberg. Beide ſind im Renaiſſance-Stil.

Später, beſonders nach des alten Wolgemut Tode († 1519) übernahm Stoſs dann wohl auch ſelbſtändig die Lieferung ganzer Altarwerke, deren Flügel nun natürlich meiſtens mit Reliefs ſtatt der ſonſt üblichen Gemälde geſchmückt waren. Einzelne dieſer Altäre ſind in den Kirchen zu Bartfeld und Leutſchau in Ober-Ungarn noch wohl erhalten; die meiſten derſelben jedoch ganz zerſtört oder nur noch in kleinen Fragmenten vorhanden. Die Stürme der Kirchen-Reformation, dann Alter und Wurmfraſs oder Vernachläſsigung haben eifrig und mit Erfolg an ihrer Zerſtörung gearbeitet. Zwei kleine Altäre in der Eucharius-Capelle der Aegidien-Kirche zu Nürnberg, in deren einem eine Statue des Apoſtel Paulus, in dem andern die Vermählung der heiligen Catharina mit dem Chriſtus-Kinde, welches auf dem Schoſse ſeiner Mutter ſteht, während hinter dieſer Gruppe zwei Engel einen Vorhang ausgeſpannt halten, dargeſtellt iſt, ſind noch ziemlich gut erhalten. — Von dem ehemaligen Haupt-Altare der Aegidienkirche ſind aber nur noch zwei, meiſterhaft ſtiliſirte Flach-Reliefs mit Darſtellung der Verkündigung der Maria auf zwei geſonderten Tafeln, Reſte der äuſsern Flügel derſelben, jetzt in der St. Wolfgangs-Capelle genannter Kirche, bekannt. Zwei andere, beſonders ſchöne und für den Meiſter charakteriſtiſche Reliefs, die Verkündigung Mariae und die Beſchneidung Chriſti, gegenwärtig Eigenthum des Senators Culemann in Hannover, ſind Reſte eines andern Altars aus einer der vielen Kirchen Nürnbergs. Das bekannte Hoch-Relief, Krönung der Maria durch Gott Vater und Chriſtus, jetzt (leider überſtrichen) im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg, ein edles Werk von klarer Compoſition und

vollendeter Durchführung, ift der Mittelfchrein eines kleinen Altars, deffen Flügel nicht bekannt find. (S. die Abbild. S. 13.) Von dem ehemaligen Haupt-Altar der Marienkirche zu Nürnberg ift nur noch eine überlebensgrofse Marienftatue, Stiftung des Jacob Welfer vom Jahre 1504, leider ebenfalls fehr überfchmiert, in dem nördlichen Seitenfchiff diefer Kirche erhalten.

Aufser Altar-Auffätzen fertigte Stofs, dem Bedürfniffe feiner Zeit entfprechend, auch wiederholt die Gruppe Chriftus am Kreuz zwifchen Johannes und Maria, welche auf dem Balken unter dem Triumphbogen der Kirchen aufgeftellt wurden, einzelne Heiligenftatuen, die man im Chor an den Wänden, oder an den Pfeilern des Mittelfchiffs aufftellte, Votivgefchenke verfchiedenfter Art und Gedenktafeln an Verftorbene. Auch ift es nicht unwahrfcheinlich, dafs er theils nach eigenen, theils nach fremden Entwürfen die Modelle für einzelne Broncegüffe feines Mitbürgers Peter Vifcher gefchnitzt habe. Von Gegenftänden profanen Gebrauchs wird er nur wenig, nur ganz ausnahmsweife vielleicht einen Hängeleuchter mit Hirfchgeweihen, gefertigt haben. Die Kunft ftand zu feiner Zeit noch ganz im Dienft der Kirche.

Solcher Crucifixe, deren Stofs fehr viele in verfchiedenen Gröfsenverhältniffen gefertigt, find noch einige erhalten, z. B. in den Kirchen St. Clara, St. Jacob, und St. Sebald zu Nürnberg. Letztere Gruppe, angeblich vom Jahr 1526, leider im Jahre 1652 durch Georg Schweigger ausgebeffert und fpäter angeftrichen, jetzt auf dem Hauptaltare der Kirche, gilt als letztes Werk des Meifters. Eine ähnliche, nicht mehr vorhandene Gruppe, dazu der Rath der Stadt Nürnberg ihm eine Linde aus dem Walde bewilligte und eine zweite der Art, für die im Jahre 1817 abgetragene Carmeliter-Kirche zu Nürnberg werden uns in Urkunden genannt. Vielleicht gehört zu einer diefer Gruppen die berühmte Statue der betenden Maria (abgebildet bei Retberg »Nürnbergs Kunftleben« Seite 75) jetzt im Rathhaufe zu Nürnberg, welche Reindel vom Untergang gerettet hat.

Von Gedenktafeln und Votiv-Gefchenken wären zu nennen: eine Tafel mit Darftellung der Meffe des heiligen Gregor, zum Andenken an die im Jahre 1493 geftorbene Margaretha Wolkenfteinin, in der Capelle zum heiligen Kreuz in Nürnberg, eine andere Tafel mit Darftellung der Krönung Mariä durch Gott Vater und Chriftus, Epitaph für den im Jahre 1483 geftorbenen Conrad Im Hof, jetzt im National-Mufeum zu München, zwei grofse Tafeln mit Darftellungen der Kreuzigung und Grablegung Chrifti über dem Hauptportale der Frauenkirche, ein Epitaph der Familie Ebner (Madonna mit Kind, von zwei Engeln gekrönt) Relief über der Schulthür in der St. Sebald-Kirche zu Nürnberg, eine fehr fchöne Statue des Erzengels Michael an einem Pfeiler im nördlichen Seitenfchiffe der Kirche St. Lorenz, viele einzelne Statuen und Gruppen in der St. Jacobs-Kirche und im Germanifchen Mufeum und die, leider verftümmelte, Rofenkranz-Tafel mit fehr reichen Darftellungen in flachen Reliefs, jetzt im Germanifchen Mufeum. Innerhalb eines Rofenkranzes befindet fich auf derfelben eine grofse Anzahl von Heiligen in Bruftbildern, die in vier Reihen um ein Antonius-Kreuz gruppirt find. Unter demfelben ift das jüngfte Gericht mit Himmel und Hölle dargeftellt. Um das Ganze zieht fich als Rand eine Reihenfolge von dreifsig — (jetzt nur noch 21 erhalten und unpaffend durch eine Reihenfolge von zwölf

Bruſtbildern der Nothhelfer ergänzt — die hier fehlenden 7 Reliefs befinden ſich theils im Kgl. Muſeum zu Berlin theils im Privatbeſitz zu Regensburg —) kleinen, ſehr lebendig behandelten, klar componirten und beſonders ſorgfältig ausgeführten Reliefs, in welchen die Geſchichte der Menſchheit und ihre Erlöſung von der Erſchaffung der Eva bis zur Himmelfahrt Chriſti dargeſtellt iſt. Stoſs' Hauptwerk aber, dasjenige, welches ſeinen Namen in unſerm Jahrhundert populär und berühmt gemacht hat, iſt der groſsartige Engliſche Gruſs, ein Werk ganz eigener Art, welches ohne Gleichen [5]) daſtehen dürfte. Es iſt eine in mehr als

Krönung Mariä. Germaniſches Muſeum.

lebensgroſsen, vollrunden Figuren ausgeführte Darſtellung der Verkündigung Mariae durch den Erzengel Gabriel, umgeben von einer Anzahl ſchwebender Engel, umſchloſſen von einem groſsen (mehr als 3 Meter Durchmeſſer) haltenden Kranz goldener Roſen und umgeben von ſieben kleinen, kreisrunden Reliefs mit Darſtellungen der »Freuden Mariae«, welcher an einer Kette frei ſchwebend von dem Gewölbe im Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg herabhängt. (S. die Abbild. S. 16 u. 17.)

Auch fertigte er mancherlei Heiligenſtatuen, die dem Gebrauche ſeiner Zeit gemäſs an den Ecken der Wohnhäuſer aufgeſtellt wurden. Zwei derſelben, an den Häuſern Wunderburggaſſe Nr. 7 und untere Thalgaſſe Nr. 20, ſind noch erhalten.

Von nicht mehr nachweisbaren Werken des Veit Stoſs wären noch zu erwähnen: ein Sacramenthaus für Hans Thumb, ein Rahmen für ein altes aus Venedig nach Nürnberg gebrachtes Bild (Kaiſer Conſtantin und ſeine Mutter Helena darſtellend), wofür er im Jahre 1517 von der Familie Tucher 50 fl.

erhielt, eine »Tafel«, deren Darſtellung nicht genannt wird, für das Carmeliter Kloſter, welche der Rath der Stadt Nürnberg im Jahre 1541 an Veit's Sohn Florian auslieferte, zwei Statuen »Adam und Eva, lebensgroſs von Holz in Farben, ſolcher Geſtalt und Anſehens, daſs ſich einer, als wären ſie lebendig, davor entſetzt« für den König von Portugal und »ein ausgeſpanntes Göttlein oder Crucifix, ungefähr ein wenig länger denn eine Spann, welches er allemal auf 40 fl. hielt.« Aus ſeinem Atelier ſtammen vielleicht auch noch ſieben überlebensgroſse Statuen an der Wand im Chor der Sebaldus Kirche zu Nürnberg, die zwölf leuchtertragenden Engel im Chor der Frauenkirche ebenda, zwei Statuen des heiligen Dionyſius und Johannes des Täufers im Chor der Johannis-Kirche bei Nürnberg, das Abendmahl Chriſti, Relief auf dem Hauptaltare der Kaiſer-Capelle auf der Burg, einige Statuen in der Pfarrkirche zu Forchheim und viele andere zum Theil in weiten Entfernungen von Nürnberg.

Stoſs ſelbſt war ſehr fleiſsig und ſcheint ſchnell gearbeitet zu haben. Auſserdem hatte er auch eine groſse Werkſtatt, in welcher Geſellen für ihn, nach ſeinen Modellen und Entwürfen und unter ſeiner Aufſicht beſchäftigt waren. Die Zahl der Arbeiten, welche aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangen, iſt, trotzdem viele davon ſchon zerſtört ſind, immer noch ſehr groſs. Dabei iſt es unmöglich ein einigermaſsen vollſtändiges Verzeichniſs ſeiner eigenen Werke aufzuſtellen, da hier noch ſchwerer als bei andern Kunſtwerken die Grenze ſich ziehen läſst zwiſchen dem, was Veit Stoſs ſelbſt und dem, was ſeine Geſellen unter gröſserem oder geringerem Einfluſse des Meiſters, oder was endlich ſeine Schüler ſelbſtändig und ganz unabhängig von ihm jedoch in ſeiner Art gefertigt haben.

In ſeiner Werkſtatt wurden auch viele kleine Arbeiten ohne beſondere Beſtellung zum Verkauf auf Märkten, zum Theil wohl ganz fabrikmäſsig, gefertigt. Daſs dieſe nicht beſonders künſtleriſch waren, liegt nahe. Wir wiſſen, daſs Stoſs mit ſeinen Arbeiten oft die Märkte verſchiedener gröſserer Städte Süddeutſchlands, beſonders von Frankfurt und Nördlingen, beſucht hat. Sein Ruf war ein europäiſcher, ſeine Handelsverbindungen ſehr ausgebreitet. Nach ſeinem Tode ſandten ſeine Teſtaments-Vollſtrecker beſondere Boten nach Böhmen, Polen, Ungarn, Siebenbürgen u. ſ. w. um Aufſchluſs über die dort lagernden Waaren zu erhalten und ausſtehende Forderungen einzuziehen. —

Ueberblicken wir nun die Fülle dieſer Arbeiten, ſo erkennen wir, daſs Veit Stoſs, auf der Grenze zwiſchen Mittelalter und neuer Zeit ſtehend, in der Compoſition ſeiner Reliefs, in der Auffaſſung ſeiner Statuen an dem überlieferten, ganz mittelalterlichen kirchlichen Typus feſthielt, dem Verlangen ſeiner Zeit entſprechend, wohl auch feſthalten muſste. Seine Idividualität aber zeigte ſich in der feineren Durchbildung der Compoſitionen, in der Wahl der Verhältniſſe, in der Anwendung eines auf beſtimmten Geſetzen beruhenden Relief-Stils und in der vollendeten techniſch-künſtleriſchen Durchbildung der Einzelheiten. Charakteriſtiſch für ſeine Arbeiten iſt ſeine Vorliebe für Gewandmaſſen. In den Hauptumriſſen derſelben herrſcht meiſt ein groſsartiger Zug, welcher jedoch in ſeinen älteren Werken, auch noch in dem Krakauer Marien-Altar, durch viele kleine, knittrige, oft nicht motivirte und unwahre Querfalten, die in der Vergoldung unruhig wirken, unterbrochen wird. In ſeinen ſpätern Werken dagegen, ſchon

bei dem Stanislaus-Altar in Krakau und noch mehr bei ſeinen in Nürnberg ausgeführten Arbeiten, beſonders aber dem engliſchen Gruſs in der Lorenzkirche, gelangt er zu edler Einfachheit und zeigt an ſeinen Gewändern nun oft eine bewunderungswürdige, von keinem andern Holzſchnitzer ſeiner Zeit erreichte Groſsartigkeit. Freilich häufen ſich in ſeinen ſpäteſten Werken (Statuen in St. Sebald zu Nürnberg, Madonna an dem Hauſe in der Wundergaſſe) die Falten auch zu einer auffallend in den Vordergrund gerückten Ueberfülle. — Jene knittrigen, unmotivirten Querfalten ſind eine Eigenthümlichkeit, welche ſich auch an den Arbeiten von Adam Kraft, Michel Wolgemut, ſelbſt Albrecht Dürer findet, und welche auf den groſsen Einfluſs der weit verbreiteten und viel benutzten Kupferſtiche des Martin Schongauer zurückzuführen iſt. Letzterer hat ſie, wie auch andere gleichzeitige Künſtler, von den Malern der Niederländiſchen Schule angenommen und in den ſechziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts in Oberdeutſchland allgemein zur Geltung gebracht. — Charakteriſtiſch für Stoſs ſind auch die mit Edelſteinen beſetzten Borden der groſsen Mäntel, mit welchen Prieſter, Könige, Gott-Vater, Chriſtus, Maria u. A., wenn ſie in feierlicher Haltung erſcheinen, bekleidet ſind; oft ſind die Gewänder auch mit Franzen verſehen. Seine Geſichter haben meiſt Charakter und Ausdruck, ſind aber nur ſelten von ſchönen Formen. Auch fehlt es ihnen, beſonders bei den ſpätern Arbeiten, welche er wohl mehr ſeinen Geſellen überlieſs, oft an der feinern Durchbildung; ſie ſind dann nur decorativ und handwerksmäſsig behandelt. Ihnen entſprechen Hände und Füſse. Das Nackte iſt meiſt weich und mit Verſtändniſs durchgebildet. Die Haltung und die Verhältniſſe der Figuren ſind immer vortrefflich. Die Reliefs, oft ſehr flach, ſind ſtiliſtiſch meiſterhaft behandelt. Alles iſt techniſch mit Geſchick und augenſcheinlich mit groſser Leichtigkeit, ja virtuos ausgeführt. Daſs alle Holzſchnitzereien, dem allgemeinen Gebrauche des Mittelalters gemäſs, bunt bemalt und zum Theil vergoldet waren, verſteht ſich natürlich von ſelbſt.

Von den Zeitgenoſſen des Veit Stoſs kommen in dem Stile ihrer Arbeiten ihm am nächſten der Würzburger Meiſter Tilmann Riemenſchneider (1460—1531) und der Tiroler Michael Pacher (wird in den Jahren 1467—81 genannt); ja der Letztere mag in einigen Werken den Veit, was Adel der Formen anlangt, noch übertreffen.

Seitdem die durch Luther angeregte reformatoriſche Bewegung auch in Nürnberg Eingang gefunden (um 1525), ſcheint Veit Stoſs, der unterdeſs ein alter Mann geworden war, weniger beſchäftigt geweſen zu ſein. Bald hörte das Verlangen nach Holzſchnitzwerken für kirchliche Zwecke ganz auf, und im profanen Leben war das Bedürfniſs dafür noch ſehr gering. In Folge deſſen ſtarb das Handwerk der Bildſchnitzer bald ganz aus.

Wie ſo viele Künſtler ſeiner Zeit beſchäftigte Veit Stoſs ſich auch mit Mechanik. Neudörfer berichtet, Stoſs hätte ihn eine ganze Mappa (d. i. topographiſche Karte) ſehen laſſen, die er »von erhöhten Bergen und geniederten Waſſerflüſſen ſammt der Städte und Wälder Erhöhungen gemacht« hatte.

Wie er ſeine Kenntniſſe in der Mechanik zu verwenden ſuchte, ergiebt ſich aus der nachfolgenden Darſtellung:

Der Englische Gruſs. Lorenzkirche zu Nürnberg.

Die ſieben Freuden Mariä.

Medaillons aus dem Engliſchen Gruſs in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Sogleich nach ſeiner Rückkehr nach Nürnberg hatte er mit dem Rathe einen Vertrag geſchloſſen, durch welchen er ſich verpflichtete, »ein groſs Werk der Prucken« herzuſtellen, wogegen der Rath ihm ein jährliches Leibgeding von 150 fl. verſprach, wenn er dieſes Werk nach ſeinem Erbieten und in gewünſchter Weiſe herſtelle. Stoſs machte dieſe Arbeit auf eigene Koſten; der Rath gab ihm das dazu nöthige Holz. Auch machte er für den Rath noch ein »kleines Pruckenwerk«. Doch ſcheint er nur mit dem Letzteren Beifall gefunden zu haben. — Als ein Pfeiler im Rednitz-Fluſſe bei Stein zu wanken begann, erbot er ſich, denſelben wieder herzuſtellen und vor künftigen Schaden zu bewahren, leiſtete auch das Verſprochene. Für alle dieſe Arbeiten forderte Stoſs, nachdem er durch ſeine ſpäter zu erwähnenden Prozeſſe, Streitigkeiten und Unredlichkeiten ſich beim Rathe, der ihn gelegentlich in einem Decrete, »ein irrig und geſchreyig Mann« nannte, ſchon miſsliebig gemacht hatte, im März 1506 ſeinen Lohn und zwar für das groſse Werk das ſeit 8 Jahren verfallene Leibgedinge im Betrage von 1200 fl. und für künftige Zeit die jährliche Zahlung von 150 fl., ſowie den Erſatz ſeiner Auslagen; für das kleine Werk die verſprochenen 34 fl., oder, wenn man es nicht wolle, Auslieferung deſſelben an ihn, damit er es an König Maximilian oder den Pfalzgrafen verkaufen könne, von welchen er hoffe, daſs ſie es ihm nach Verdienſt bezahlen würden. Für die Wiederherſtellung des Pfeilers in der Rednitz endlich verlangte er 50 fl. Sollte der Rath die eine oder andere Forderung nicht anerkennen wollen, ſo werde er ſich ſein Recht von dem Rathe der Städte Cöln, Straſsburg, Augsburg oder Ulm erbitten. Man ging auf ſeine Forderungen aber nicht ein, lieſs ihm ſein Miſsfallen darüber kund thun und eröffnen, er ſei bei ſeinem groſsen Werke ſeiner Zuſage nicht nachgekommen, und man ſei ihm daher nichts ſchuldig; doch wolle man ihm ſeine Auslagen mit 25 fl. vergüten; für das kleine Werk ſeien ihm nur 22 fl. verſprochen worden und dieſe wolle man ihm geben; für den Pfeiler endlich ſei ihm nichts verſprochen worden, doch wolle man ihm 10 fl. zahlen. Stoſs dagegen wollte ſich damit nicht begnügen, blieb bei ſeiner Forderung ſtehen und drohte, die Stadt bei dem Könige, bei welchem er, der ihm gelieferten Arbeiten wegen, ſehr gut angeſchrieben geweſen zu ſein ſcheint, zu verklagen. In Folge dieſer Drohung wurde Stoſs am 26. März 1506 ergriffen und in das Lochgefängniſs unter dem Rathhauſe gebracht. Da er nun jedoch dem Rathe »Gehorſam gelobte« erhielt er ſeine Freiheit wieder und 40 fl. für »etliche Arbeit, die er gemeiner Stadt gemacht hatte«.

Was unter dem »Werk der Prucken« eigentlich zu verſtehen, wiſſen wir nicht. Jedenfalls war es, wie aus dem hohen Preiſe zu erſehen, eine bedeutende Arbeit, ein Bauwerk oder ein Modell zu einem ſolchen. Aus der ſpäter zu erwähnenden Thatſache, daſs dem Rathe der Stadt ſo gar viel daran lag, daſs Veit Stoſs die Stadt nicht verlaſſe, möchte ich ſchlieſsen, es ſei ein Bau geweſen, der zur Befeſtigung dienen ſollte. Weil Stoſs bei Ausarbeitung deſſelben die beſtehenden Feſtungswerke genau kennen gelernt, fürchtete man, er könne ſein Wiſſen den Feinden verrathen.

Auſserdem finden wir Stoſs aber noch in verſchiedene Streitigkeiten verwickelt, in welchen er ſich als ein leichtſinniger und leidenſchaftlicher, ſtreit-

füchtiger Menſch erwies, ein, wie der Rath in einem Decrete ſich ausdrückte, »unruhig heyloſer Bürger, der einem ehrbaren Rathe und gemeiner Stadt viel Unruhe gemacht«. Der Hauptprozeſs, welcher einen ſchweren Makel auf ſein ganzes Leben warf, iſt kurz der folgende: In der Diling-Gaſſe, (jetzt Thereſienſtraſse) wohnte ein Kaufmann Jacob Baner, deſſen Bruder Hans in Krakau eine angeſehene amtliche Stellung einnahm. Bei demſelben hatte Veit Stoſs ein Capital von 1000 fl. »auf Gewinn und Verluſt« angelegt. Nach einiger Zeit gab Baner dem Stoſs ſeine 1000 fl. zurück und noch 300 fl. Gewinn dazu. Auf ſeine Bitte, ihm einen andern Kaufmann zu nennen, bei dem er ſein Geld, das er »nicht gern feiern laſſen« wollte, anlegen könne, wies Baner ihn an Hans Starzedel, der es auch gern nahm. Das war nun ein ſchlechter Streich, denn Baner wuſste, daſs Starzedel nahe daran war, zu falliren. Der Letztere war dem Baner ſelbſt 600 fl. ſchuldig, die dieſer ſchwerlich jemals bekommen hätte, wenn nicht Veit Stoſs, auf Baners Rath, dem Starzedel ſein Geld anvertraut hätte, von welchem Baner ſich ſeine 600 fl. nun ſogleich zurück zahlen lieſs. Gleich darauf entfloh Starzedel mit dem Reſt der Summe, und Stoſs war um ſein Geld betrogen. Dieſer wurde mit Recht gegen Baner aufgebracht. Es kam zu einem Prozeſſe, im Verlaufe deſſen Stoſs einen Schuldbrief Baner's über 1300 fl. mit deſſen Unterſchrift und Siegel zum Vorſchein brachte, welchen dieſer jedoch für falſch erklärte. Noch ehe die gerichtliche Unterſuchung dieſes Falles beendigt war, begab ſich Stoſs aus Furcht in das Carmeliter-Kloſter und nahm das Recht der Freiung deſſelben für verfolgte Verbrecher für ſich in Anſpruch. Von hier aus ſuchte er mit Baner ſich gütlich auseinander zu ſetzen, verſprach auch dem Urtheile des Gerichts ſich zu unterwerfen. Als er das Kloſter dann verlaſſen hatte, lieſs der Rath ihn aber verhaften und ins Lochgefängniſs werfen. Hier bekannte Stoſs, den Schuldbrief gefälſcht, Baners Handſchrift und Siegel nachgeahmt zu haben. Nach dem Geſetze ſollte er wegen dieſes Verbrechens den Tod erleiden, doch begnadigte ihn der Rath auf vielſeitiges Fürbitten, lieſs ihn aber am 5. December 1503 brandmarken, d. h. ihm beide Backen durch den Henker mit einem glühenden Eiſen durchbohren. Auch muſste Stoſs ſchwören, ſein Leben lang die Stadt nicht zu verlaſſen. Doch wurde er bald wortbrüchig. Sein Schwiegerſohn Georg Trummer hatte ſich vorgenommen, ſeinen Schwiegervater zu rächen. Er begab ſich zu dieſem Zwecke in den Dienſt und Schutz der Herrn Hermann und Theodor Riedeſel, Erbmarſchälle von Heſſen, und wuſste dieſe, in Verbindung mit den Grafen von Hanau und andern Nürnberg feindlich geſinnten Herren, zu veranlaſſen, vom Rathe der Stadt Genugthuung für Stoſs zu fordern. Da dieſer fürchtete, man werde ihn dieſes Benehmens ſeines Schwiegerſohnes wegen, an welchem er ſchwerlich unſchuldig geweſen ſein wird, beſtrafen, entfloh er aus der Stadt, lieſs ſich jedoch bald bewegen, dahin zurückzukehren und der ihm auferlegten Strafe, vier Wochen Thurmhaft, welche er jedoch zur Hälfte mit Geld ſollte ablöſen können, ſich zu unterwerfen. Auch muſste er von Neuem ſchwören, die Stadt nicht zu verlaſſen. Bald geſtattete der Rath ihm jedoch, zu gewiſſen Zeiten Geſchäftsreiſen von 3—4 Wochen zu machen, und einige Monate ſpäter, im März 1506, erhielt er die Erlaubniſs die Frankfurter Faſtenmeſſe mit ſeinen Arbeiten zu beſuchen. Aber auch damit war er noch nicht zufrieden,

verlangte vielmehr völlige Freiheit, die ihm vom Rathe jedoch nicht gewährt wurde. Er wandte ſich nun an den Kaiſer Maximilian und wuſste von demſelben einen Reſtitutions- und Rehabilitations-Brief zu erlangen, der ihn aller bürgerlichen Ehren wieder theilhaftig machen und von den nachtheiligen Folgen ſeiner beſchimpfenden Strafe befreien ſollte. Stoſs bat den Rath wiederholt, dieſes Mandat öffentlich anſchlagen zu laſſen; der Rath weigerte ſich deſſen jedoch hartnäckig.

Im bürgerlichen Verkehr hatte die Strafe der Brandmarkung, welche Stoſs erlitten, die empfindliche Folge, daſs ſeine Kunſtgenoſſen nicht mehr für ihn und mit ihm arbeiten wollten. Nach Empfang ſeines Reſtitutionsbriefes beklagte er ſich darüber beim Rath und bat denſelben, ſämmtliche Bildſchnitzer, Meiſter und Geſellen, durch die Stadtknechte zuſammenrufen und ihnen den kaiſerlichen Brief vorleſen zu laſſen, worauf der Rath ihm im Oktober 1508 erwiderte, er ſolle ſeine Briefe den Bildſchnitzern nur ſelbſt vorleſen, es ſei dem Rathe gleichgiltig, ob dieſelben für ihn arbeiteten oder nicht; geſchähe dem Meiſter Stoſs durch die andern Bildſchnitzer etwas Unrechtes, ſo werde er ihn ſchützen.

Zuletzt hatte Stoſs, vieler anderer Streitigkeiten nicht zu gedenken, noch einen Prozeſs mit Peter Im Hof und Hirſchvogel, gegen die er verſchiedene von Starzedel herrührende Forderungen geltend machte. Der Rath legte ſich in's Mittel und ſchützte ſeine Gegner. Der Ausgang dieſes Prozeſſes iſt nicht bekannt.

Veit Stoſs ſtarb hoch betagt — Neudörffer ſagt »letzlich erblindet und 95 Jahre alt — im Jahre 1533 und wurde auf dem Johannis-Kirchhofe begraben, wo ſein Familiengrab durch ein kleines, erſt 1591 gefertigtes Epitaph aus Bronze bezeichnet iſt.

Ein beglaubigtes Portrait des Meiſters iſt nicht bekannt. Welche Berechtigung dasjenige am Altar der Holzſchuherſchen Capelle zu Nürnberg, welches Fr. Wagner, dem Original wenig getreu, in ſeinen »Scenen aus Nürnbergs alter Künſtlerwelt« in Kupferſtich publicirte, hat, iſt unbekannt. Der Kupferſtich im zweiten Bande von Murr's Journal für Kunſtgeſchichte (davon die Originalplatte ſich im Germaniſchen Muſeum befindet) iſt erſt im Verlauf des ſechzehnten Jahrhunderts entſtanden, als ähnliche Porträts vielfach gefälſcht wurden.

Von den zahlreichen Kindern des Veit Stoſs übte der älteſte Sohn Stanislaus oder Stenzel die Kunſt ſeines Vaters. Er kaufte im Jahre 1509 in Krakau ein Haus um 220 Gulden und zwei halbe Schoken. In den Jahren 1515 und 27 wird er in den Verzeichniſſen der dortigen Malerzunft als Altmeiſter genannt. Sein Bruder Martin war ebenfalls Künſtler, Maler und Formſchneider. Er gab im Jahre 1535 ſein Bürgerrecht in Nürnberg auf und zog gleichfalls nach Krakau, wo er noch 1541 genannt wird. Ein dritter Sohn Andreas trat in den geiſtlichen Stand, ward 1517 zu Ingolſtadt Doktor der Theologie, 1520 Prior des Carmeliterkloſters zu Nürnberg, wurde nach Eintritt der Reformation, weil er an der alten Lehre feſthielt, im Jahre 1525 aus der Stadt gewieſen und nun von ſeinem Orden zum Provinzial ernannt. Er verlangte im Jahre 1525 ein Leibgedinge aus dem Kloſtergut, wurde mit ſeiner Forderung jedoch abgewieſen. Im Jahre 1537 endlich forderte er vom Rathe eine »Tafel« zurück, welche ſein Vater auf ſeine Beſtellung um 158 fl. für das Carmeliterkloſter gemacht hatte.

Der Rath gab ſie ihm. Ein vierter Sohn, Florian, Goldſchmied und Bürger zu Görlitz, forderte i. J. 1541 ebenfalls ein Bild von den Auguſtinern. Der Rath zeigte ſich geneigt, es ihm, gegen Rückgabe von 150 fl., die man dafür gezahlt, zu geben; Florian und ſein Schwager Sebald Gar erhielten es wirklich im Jahre 1543. Die jüngſten Söhne, Veit und Philipp, arbeiteten bei dem Schreibmeiſter Hans Neudörffer, traten dann in kaiſerliche Dienſte und wurden von Kaiſer Maximilian in den Adelſtand erhoben. Der Grabſtein des Erſteren († 1569) befindet ſich in der Kirche zu Frankenſtein in Schleſien. Adrian ſoll als Landsknecht gedient haben. Andere Söhne waren in Siebenbürgen; zwei derſelben ſtarben daſelbſt noch bei Lebzeiten des Vaters. Von den andern, Wilibald, Hans, Mathes, Sebaſtian, iſt nichts bekannt. Von Töchtern werden genannt die Frau des Georg Trummer, dann Urſula, welche der Goldſchmied Sebald Gar heirathete, und Margaretha, welche im Jahre 1519 in das Kloſter Engelthal aufgenommen wurde, wo ſie bis zum Jahre 1552 blieb und bald darauf ſtarb.

Das Haus des Veit Stoſs wurde im Jahre 1537 von ſeinen Teſtaments-Executoren um 1000 fl. an Meiſter Hans Beheim den Jungen verkauft. Sein Vorrath von Bildwerken wurde ebenfalls veräuſsert und daraus 290 fl. mehr erlöſt als veranſchlagt worden.

Anmerkungen.

1) Die Quellen zur Geſchichte des Veit Stoſs ſind ſehr ſpärlich. Die Grundlage bilden Neudörfers Nachrichten vom Jahre 1547, auf welche ſich auch Sandrart und Doppelmayr ſtützen. Weſentlich ergänzt werden die dürftigen Notizen Neudörfer's durch die auf archivaliſchen Forſchungen beruhenden Mittheilungen, welche Nagler in Jahrgang 1847 des Kunſtblattes aus den »Acta Cracovienſia conſularia« von 1450—1500, Baader in ſeinen »Beiträgen zur Kunſtgeſchichte Nürnbergs« und Lochner in ſeiner neuen Ausgabe von Neudörfer's Nachrichten (Wien 1875) aus Nürnberger Archiven publicirt haben. Die Kenntniſs der Werke des Veit Stoſs iſt noch unvollſtändig. Ueber ſeine Arbeiten in Polen haben polniſche Forſcher, beſonders J. v. Lepkowski in den Mittheilungen der Oeſterr. Central-Commiſſion, mancherlei publicirt. Seine Arbeiten in Nürnberg und Umgebung hat Verfaſſer dieſes zum erſten Male kritiſch durchforſcht. Er hat zu dem Zwecke an den wenigen beglaubigten Werken des Stoſs den Charakter derſelben ſtudirt und, mit Kenntniſs derſelben ausgerüſtet, dann die Holzſchnitzereien in Kirchen und Sammlungen kritiſch betrachtet. Ein vorläufiges, ſowohl nach Zahl wie Inhalt noch nicht definitiv abgeſchloſſenes Verzeichniſs der Werke des Veit Stoſs hat er in ſeinem bei H. Schrag zu Nürnberg erſcheinenden Werke »der Bildſchnitzer Veit Stoſs und ſeine Werke«, Text zu einer Anzahl photographiſcher Abbildungen von Werken des Stoſs, publicirt. — Ueber die Kupferſtiche des Veit Stoſs haben beſonders Nagler, Brulliot und Paſſavant geſchrieben.

2) Wir müſſen jetzt, bis weitere Anhaltspunkte gefunden ſind, annehmen, daſs die genannten drei Arbeiten mit Veit Stoſs gar nicht in Verbindung ſtehen und unrechtmäſsiger Weiſe mit ſeinem Zeichen verſehen worden ſind.

3) Aus der Thatſache, daſs der Name Veit Stoſs als Künſtler uns in Urkunden zum erſten Male in Krakau erſcheint, haben polniſche Geſchichtsſchreiber den Schluſs gezogen, daſs Stoss in Krakau geboren, demnach ein polniſcher Künſtler ſei. Dieſer Anſicht haben ſich auch manche deutſche Gelehrte angeſchloſſen, bis Baader (Anzeiger für Kunde Deutſcher Vorzeit 1860 Nr. 11) nachgewieſen, daſs er ein Nürnberger iſt.

4) Doch hat er keineswegs (wie Heideloff behauptete) den im Original noch erhaltenen Entwurf vom Jahre 1488 zu einem Tabernakel gefertigt, welcher dreiſsig Jahre ſpäter, in anderem Material und weſentlich modificirt, durch Peter Viſcher zur Ausführung gelangte.

5) Ein ähnliches Werk »Maria im Roſenkranz« von Tilmann Riemenſchneider vom Jahre 1521 hängt in der Wallfahrts-Capelle zu Volkach bei Schweinfurt.

Adam Kraft.

Geb. um 1455 zu Nürnberg; geſtorben daſelbſt 1507.

Bildniſs des Meiſters,
vom Sakramentshäuschen der
Lorenzkirche.

Der Bildhauer Adam Kraft[1]) iſt der krönende Abſchluſs und das Haupt einer langen Reihe ſchulmäſsig tüchtiger Steinmetzen, welche während zweier Jahrhunderte in Nürnberg fleiſsig gearbeitet haben und deren Werke in groſser Zahl daſelbſt noch erhalten ſind. Während ſeine Vorgänger mit wenigen Ausnahmen (wie z. B. die Verfertiger der Statuen am ſchönen Brunnen) im Allgemeinen nur geſchickte Handwerker waren, tritt Adam Kraft aus der Reihe ſeiner Zunftgenoſſen als ſelbſtändiger ſchaffender Künſtler hervor, welcher ſowohl das Gebiet der Architektur als auch das der Sculptur vollſtändig und mit voller Freiheit beherrſchte und beide ſo enge mit einander verband, daſs das Eine von dem Andern nicht zu trennen iſt.

Ueber die äuſsern Lebensverhältniſſe Adam's wiſſen wir ſehr wenig. Die einzige Quelle zur Kenntniſs derſelben ſind die ſehr dürftigen Aufzeichnungen des berühmten Schreibmeiſters Joh. Neudörfer vom Jahre 1547, welche durch einige archivaliſche Notizen ergänzt werden. Dafür giebt Neudörfer ein ziemlich reichhaltiges Verzeichniſs von Kraft's Werken, und dieſe ſind bei einem Künſtler immer doch das Wichtigſte.

Adam Kraft muſs um das Jahr 1455 zu Nürnberg, wo der Name oft vorkommt, geboren ſein. Wir ſchlieſsen das aus ſeinem Selbſtportrait am Sacramentshäuschen in der Lorenz-Kirche daſelbſt, welches ihn als einen etwa 45jährigen Mann darſtellt. Da dieſes Sacramentshäuschen aber im Jahre 1500 vollendet wurde und Kraft ſein Portrait doch wohl zuletzt ausgeführt haben wird, kommen wir, zurück rechnend, auf das oben bezeichnete Jahr als dasjenige ſeiner Geburt. Zu gleicher Zeit wurden auch Peter Viſcher, der berühmte Erzgieſser, und Sebaſtian Lindenaſt, ein geſchickter Kupferſchmied, geboren, mit welchen Adam Kraft aufwuchs und ſein Leben lang enge befreundet blieb.

— Wer ſein Vater geweſen, ob vielleicht der in den Jahren 1480 und 81 in Urkunden als Steinmetz genannte Ulrich Crafft oder jener Goldſchmied Peter Kraft, von welchem Dürer der Vater im Jahre 1475 das Haus in der heutigen Burgſtraſse kaufte, iſt nicht bekannt. Auch über ſeinen Lehrmeiſter, ſeine Wanderſchaft und ſeinen Bildungsgang wiſſen wir nichts. Wahrſcheinlich hat er ſich, weſentlich durch eigene Kraft von einem einfachen Steinmetz-Geſellen zu der Höhe empor gearbeitet, welche er ſpäter einnahm, und hat ſein Leben als einfacher Bürger, ruhig in ſeiner Werkſtatt ſchaffend und arbeitend, zugebracht. Seine Werke erzählen ſeine Lebensgeſchichte. Daſs er bei ſeiner Arbeit nicht reich geworden, daſs er vielmehr oft mit Sorgen zu kämpfen hatte ergiebt ſich aus dem weiter unten Folgenden.

Welches Kraft's erſte ſelbſtändige Arbeiten ſind, iſt nicht bekannt. Daſs er in dem Hauſe Tucherſtraſse 20 mit einer Treppen-Anlage für Peter Im Hof den Aeltern beſchäftigt war, iſt urkundlich bezeugt. Die durchbrochene gothiſche Brüſtung mit vielen Wappen — darunter beſonders ausgezeichnet dasjenige der Familie Holzſchuher, aus welcher die Frau des Peter Im Hof ſtammte — in dem Hofe des bezeichneten Hauſes, ſo wie die ähnliche Brüſtung in dem Hauſe Adlerſtraſse 21, in welchem ein kleines vortrefflich componirtes Relief, Anbetung des ſo eben gebornen Chriſtkindes durch Joſeph, Maria und einige Engel und zwei Wappenſchilde ſich befindet, dürften wohl ältere Arbeiten von Adam Kraft ſein. Sie ſind ganz ähnlich den Brüſtungen des Umgangs am Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche. Zu ſeinen früheſten Werken gehören wohl auch noch folgende Arbeiten: ein kleines Relief, Joſua und Kaleb tragen die Rieſentraube, Hindeutung auf den Namen des Haus-Eigenthümers Moriz Weinmann (geſt. um 1496) an der Faſſade des Hauſes Bindergaſſe 20, das kleine Relief mit Darſtellung der Madonna an der Faſſade des Forſter'ſchen Hauſes Hauptmarkt 11, das gröſsere durch Neudörfer beglaubigte Hoch-Relief, St. Georg, den Drachen tödtend, an dem Hauſe Thereſienſtraſse 23, die vier Gewölbe-Schluſsſteine mit den Symbolen der Evangeliſten und ein kleines Relief, zwei Engel halten einen Kranz, in welchem das Monogramm Chriſti ſich befindet, in einem gewölbten Gange des Hauſes Winklerſtraſse 5. Alle dieſe Arbeiten ſind ohne Datirung, ſtammen aber ohne Zweifel ſämmtlich aus den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts. In dieſelbe Periode gehören auch wohl die »Zierrat und Bilder«, welche Kraft nach Neudörfer, in dem Hauſe von Andreas Im Hof bei St. Lorenz (jetzt Königsſtraſse 24 und 25) »mit gebranntem Leimen« (Thon) ausgeführt hatte, davon dort jedoch nichts mehr vorhanden iſt. Vielleicht gehört dahin eine kleine ($^1/_2$ Meter hohe) weibliche Figur aus Sandſtein mit den Wappenſchilden der Im Hof und Muffel, jetzt im Beſitz der Herrn C. Anton Milani zu Frankfurt a. M.

Die erſte datirte unter Kraft's Arbeiten iſt das Relief über dem Portal des ſtädtiſchen Waghauſes, welches die Jahreszahl 1497 trägt. Es iſt auf demſelben dargeſtellt, wie der Wagmeiſter, unter einer groſsen Wage ſtehend, mit einem Gehilfen beſchäftigt iſt, einen Waarenballen zu wiegen. Neben dem Ballen ſteht der Beſitzer desſelben, ein Kaufmann, ſoeben im Begriff die Taxe zu bezahlen.

Zu Kraft's früheſten Arbeiten wird auch das traditionell ihm zugeſchriebene figurenreiche Relief einer Darſtellung des Jüngſten Gerichts — es iſt vielleicht der „Salvator vor der Ehethür“ Neudörfers — über der Schauthür der Sebald-Kirche gerechnet, wie die Inſchrift angiebt, eine Stiftung des ſeiner Zeit in hohem Anſehen ſtehenden, gelehrten Arztes und Archaeologen Dr. Hartmann Schedel, zum Gedächtniſs an ſeinen im Jahre 1485 geſtorbenen Verwandten Dr. Hermann Schedel. Die Darſtellung iſt die typiſche. Oben ſitzt, inmitten der zwölf Apoſtel, Chriſtus als Richter auf dem Regenbogen, die Füſse auf den Erdball geſtützt. Etwas niedriger knieen Maria und Johannes, als Fürbitter für die armen Seelen, welche unten aus den Gräbern auferſtehen und theils links von einem Engel an der Paradieſes-Pforte, theils rechts von einem aus dem Höllenrachen hervorkommenden Teufel in Empfang genommen werden. Ganz unten in der Mitte iſt eine Tafel mit der erwähnten lateiniſchen Inſchrift angebracht. Links von derſelben kniet in betender Stellung der Stifter; rechts davon iſt ſein Wappen, ein Mohrenkopf mit einem goldenen Ohrringe, angebracht. Ueber der ganzen oben bogenförmig abgeſchloſſenen Darſtellung ſchweben vier Engel. — Dieſes Relief trägt im Allgemeinen einen andern Charakter als die übrigen Arbeiten Kraft's, weſshalb ſeine Echtheit vielfach angezweifelt worden iſt. Doch iſt dabei in Betracht zu ziehen, daſs der Künſtler hier, durch die Wünſche des Beſtellers gebunden, wenig Freiheit hatte, ſich ſtrenge an die überlieferte Art der Darſtellung halten und dieſelbe innerhalb eines beſchränkten, für eine gegebene Stelle beſtimmten Raumes, ausführen muſste. Schon der kleine Maſsſtab der Geſtalten bedingte eine andere Art der Behandlung als groſse Figuren. Ueberdies iſt es im Jahre 1565 „erneuert“ worden. Trotzdem finden ſich daran mancherlei Eigenthümlichkeiten, welche die Arbeit des Kraft erkennen laſſen. Uebrigens iſt es mit gröſster Sorgfalt in einem feinkörnigen, harten Stein ausgeführt und gut erhalten.

Zu den Jugendarbeiten des Meiſters rechnet M. M. Mayer auch ein etwa 7 Meter hohes Sacramentshäuschen mit einem Relief, das Abendmahl Chriſti darſtellend, ehemals in der Auguſtiner-Kloſterkirche zu Nürnberg, welches im Jahre 1816 beim Abbruch dieſer Kirche zerſchlagen und mit dem übrigen Schutte in den Stadtgraben am Zeughauſe geworfen wurde. (Eine, wohl nicht ganz zuverläſſige, Abbildung desſelben findet ſich in M. M. Mayer, Nürnberger Geſchichts-, Kunſt- und Alterthumsfreund, Lief. 3). Mit welchem Recht dieſes Werk für eine Arbeit Kraft's ausgegeben wird, können wir jetzt nicht mehr beurtheilen, da es eben nicht mehr vorhanden iſt.

Vielleicht iſt Kraft auch der Autor jenes groſsartigen, genial componirten Entwurfs, (ungenau publicirt in Heideloff's Ornamentik), zu einem Tabernakel über dem Sarge des heiligen Sebaldus, wovon die Original-Zeichnung auf Pergament vom Jahre 1488 uns noch erhalten iſt. Daſs Kraft im Zeichnen geübt war, berichtet Neudörfer ausdrücklich, und dieſer Entwurf iſt durchaus in dem Geiſte und in dem Formenkreiſe gehalten, in welchem Kraft ſpäter ſein Im Hof'ſches Sacramentshäuschen ausführte. Dieſe Pergamentzeichnung trägt, auſser der erwähnten Jahreszahl, ein Steinmetzzeichen als Monogramm.

Zu Kraft's bedeutendſten Arbeiten gehört ſein Grabmal für die Familien

Schreyer und Landauer. Dieſe beſaſsen nämlich ſchon ſeit vielen Jahrzehnten eine gemeinſame Gruft zwiſchen zwei Strebepfeilern am Aeuſsern des Oſtchors der Sebaldus-Kirche, um welche herum damals natürlich noch der, durch eine Mauer von den öffentlichen Straſsen getrennte, allgemeine Kirchhof ſich befand. Zwiſchen dieſen beiden Strebepfeilern lagen damals und liegen noch heute zwei Grabſteine, auf deren einem das bronzene Wappen der Landauer, auf dem andern die Wappen der Familien Schreyer, Eyb und Fuchs ſich befinden. (Der im Jahre 1477 geſtorbene Hans Schreyer hatte nämlich zwei Frauen, Eliſabeth Eybin † 1447 und Genoveva Fuchſin † 1487). Ueber dieſer Grabſtätte hatten

Relief vom Portal des ſtädtiſchen Waghauſes zu Nürnberg, 1497.

Hans Schreyer und ſein Tochtermann, Marcus Landauer, mit Rückſicht auf das an derſelben Stelle der Kirchwand im Innern ſich befindende Sacramentshäuschen (in welchem das Allerheiligſte aufbewahrt wurde), im Jahre 1453 eine ewige Lampe geſtiftet. Nun ſollte dieſe Grabſtätte auch noch durch ein Kunſtwerk geſchmückt werden.

Am 11. September 1490 ſchloſſen der durch ſeine vielen Stiftungen von Kunſtwerken um die ältere Kunſt Nürnbergs hochverdiente, gelehrte Kirchenmeiſter Sebald Schreyer und ſein Neffe, Mathaeus Landauer, beſonders durch ſeine ſpätere Stiftung des Landauer Brüderhauſes bekannt, mit Adam Kraft, vor Zeugen, einen Vertrag über Anfertigung »des Bildwerkes bei ihren Begräbniſſen hinten am Chor bei St. Sebald.« Kraft ſollte einen guten, wetterbeſtändigen Stein zu Vach (einem Dorfe, eine Stunde nördlich von Fürth) oder anderswo beſtellen, auf Koſten von Schreyer und Landauer brechen und in ſeine Werk-

ſtatt fahren laſſen, ſollte dann die Arbeit ſogleich anfangen, dabei bleiben, ſie möglichſt fördern und, nach der Angabe der Beſteller, nach beſtem Können ausführen; wenn er damit fertig ſei, ſie auf ſeine Koſten und Gefahr an dem dafür beſtimmten Orte aufſtellen. Ein Preis dafür wurde bei dieſem Vertrage nicht feſtgeſtellt, vielmehr ausgemacht, daſs Kraft, nachdem er ſeine Arbeit vollendet, ſeine Forderung, die 160 fl. nicht überſteigen durfte, thun ſollte. Die Beſteller wollten dann „ein ehrlich Gebot thun“. Sollten Beſteller und Künſtler dabei nicht einig werden, ſo würden ſie ein, zwei oder mehr Schiedsrichter dazu rufen und der Ausſpruch dieſer Schiedsrichter ſollte dann für beide Parteien maſsgebend bleiben. Für den Fall, daſs Kraft vor Vollendung ſeiner Arbeit Geld nöthig haben ſollte, verſprachen die Beſteller, ihm ſolches zu geben, jedoch nur bis zur Höhe von 50 bis 60 fl. Kraft hat ſeine Arbeit ſehr ſchnell und, wie es ſcheint, zur vollen Zufriedenheit der Beſteller vollendet, denn ſchon am 7. Mai 1492, d. h. nach 19 Monaten, erklärten Beſteller und Künſtler in einem zweiten vor Zeugen abgeſchloſſenen Vertrage ſich ihrer gegenſeitigen Verpflichtungen für ledig und los. Welche Summe Kraft ſchlieſslich für ſeine Arbeit erhalten, wiſſen wir nicht.

Dieſes Schreyer-Landauer'ſche Grabmal, in Nürnberg gewöhnlich kurzweg nur das Schreyer'ſche Begräbniſs genannt, beſteht aus drei groſsen, flach gehaltenen Reliefs, 2,40 Meter hoch und zuſammen 7,20 Meter (das mittelſte Stück allein 4,15 Meter) lang, mit vielen, zum Theil faſt lebensgroſsen Figuren, welche unmittelbar und ohne Abgrenzung nebeneinander an der äuſsern Kirchenwand, zwiſchen zwei Strebepfeilern, auf einem mit Conſolen verſehenen, einfachen Unterbau ruhend, angebracht ſind. Sie ſtellen drei Scenen aus der Leidensgeſchichte Chriſti auf landſchaftlichem, mit Figuren belebtem Hintergrunde dar, die Kreuzſchleppung, die Grablegung und die Auferſtehung Chriſti. Im Mittelpunkte der erſten, ſehr figurenreichen Scene erblickt man eine Gruppe weinender Frauen; bei ihnen, ſie tröſtend, Johannes und im Hintergrunde die Stadt Jeruſalem. Die rechte Hälfte des mittlern, gröſseſten Reliefs enthält die Fortſetzung des Zuges nach der Richtſtätte. Im Vordergrunde Männer, welche die Dornenkrone, Nägel, Hammer und Beiſszange tragen, im Hintergrunde drei Kreuze, von welchen das mittelſte noch leer iſt, während an den beiden andern die Verbrecher ſchon hängen. In der linken, etwas gröſsern Hälfte des mittlern Reliefs iſt die Grablegung dargeſtellt. Im Hintergrunde reiche Landſchaft mit Bäumen und Häuſern. In dem linken, kleinern Relief endlich iſt die Auferſtehung Chriſti aus einem Sarkophage dargeſtellt, während die das Grab hütenden Kriegsknechte ſchlafen. Auf dem Deckel des Sarkophags ſteht ein Engel. Im Hintergrunde iſt ein Garten mit vielen Bäumen und Häuſern, in welchem man die mit Salbgefäſsen einherkommenden Frauen erblickt und im äuſserſten Winkel, oben rechts, Chriſtus bei den Jüngern in Emaus.

Auf allen drei Reliefs ſind ganz unten eine groſse Anzahl kleiner Figuren in betender Stellung und neben ihnen deren Wappen angebracht, und zwar ſind es die Wappen der Familien Rothan, Landauer, Schreyer, Stark, Schlüſſelfelder, Kammermeiſter, Link, Hölzel, Oertel, Marſtaller, Eyb, Fuchs und unterhalb des Reliefs, am untern Geſimſe noch acht weitere der Familien Schreyer, Seiler,

Feuchtwanger, Ehinger und Frickinger, Geſchlechter, welche alle untereinander verſchwägert waren, und deren Glieder wahrſcheinlich in dieſer Gruft beſtattet ſind.

Das ganze Relief war ehemals polychrom bemalt, wird deshalb in alten Beſchreibungen auch Paſſionsgemälde genannt. Einzelne geringe Reſte dieſer Bemalung ſind in den Tiefen noch erhalten.

Die Darſtellung iſt ſehr lebendig und ausdrucksvoll. Einige Geſtalten ſind groſsartig edel aufgefaſst. Alle Einzelheiten ſind mit groſser Liebe und vollem Verſtändniſs durchgeführt. Das Ganze iſt jedoch keineswegs plaſtiſch, wie, vielleicht das Relief mit der Darſtellung des heiligen Georg ausgenommen, alle andern Arbeiten Kraft's gedacht und componirt, ſondern ganz maleriſch und allem Anſchein nach ohne ſachverſtändige Rückſicht auf die Ausführung als Relief componirt. Es ſcheint demnach nicht unwahrſcheinlich — was Lochner aus andern Gründen ſchon angenommen hat —, daſs dieſes ganze Relief nach einem Gemälde Michel Wolgemuts gefertigt worden iſt. Die Compoſition desſelben erinnert lebhaft an die Art dieſes Meiſters. Selbſt die einzelnen Gräſer und Blumen im Vordergrunde, welche für Bilder von Wolgemut und aus ſeiner Schule charakteriſtiſch ſind, fehlen nicht. Entweder hat Wolgemut, welcher gerade damals mit Schreyer wegen Herausgabe von Schedel's Weltchronik in inniger Verbindung ſtand, eine beſondere Zeichnung zu dieſem Grabmal gefertigt, nach welcher Kraft arbeiten muſste, oder, was noch wahrſcheinlicher iſt, es befand ſich an den Wänden über der Gruft ein, vor längerer Zeit von Wolgemut ausgeführtes Wandgemälde, welches unter dem Einfluſse der Witterung ſo ſehr gelitten hatte, daſs es den Untergang drohte, weſshalb die Stifter es als Relief in »wetterbeſtändigem« Stein ausführen lieſsen. Durch dieſe Annahme erklärt ſich auch leicht die von Wanderer hervorgehobene Unmöglichkeit der Kopfſtellung der den Leichnam Chriſti küſſenden Maria auf dem mittlern Relief.

In den beiden Ecken, wo die Reliefs zuſammenſtoſsen, ſind ſchlanke Säulchen mit reich ausgebildeten Blatt-Capitellen angebracht; ähnliche wachſen über den ſeitlichen, mit Maſswerk geſchmückten Wangen, auf deren Abdachungen kleine Beſtien angebracht ſind, empor. Auf dieſen vier Säulchen ſtanden urſprünglich eben ſo viele Statuen von Heiligen mit Schriftbändern in den Händen, wahrſcheinlich Bilder der Evangeliſten (welche die hier dargeſtellte Leidensgeſchichte Chriſti beſchrieben haben), von denen jedoch nur noch die beiden hintern erhalten ſind. Ueber dieſen Statuetten befanden ſich zierliche Baldachine in den üblichen ſpätgothiſchen Formen. Ueber dem ganzen Relief iſt als oberer Abſchluſs und zum Schutz desſelben ein weit vorladendes, reichprofilirtes Geſimſe angebracht.

Vor dem mittleren Relief tritt aus der Wand ein reich profilirter, ſtarker, geſchwungener Arm von Stein heraus, auf welchem die thurmartig gebildete, eiſerne Laterne mit dem (jetzt natürlich längſt erloſchenen) „ewigen“ Lichte ſteht. Auf dem Profil-Abſchnitte dieſes Armes iſt die Jahreszahl 1492 eingehauen.

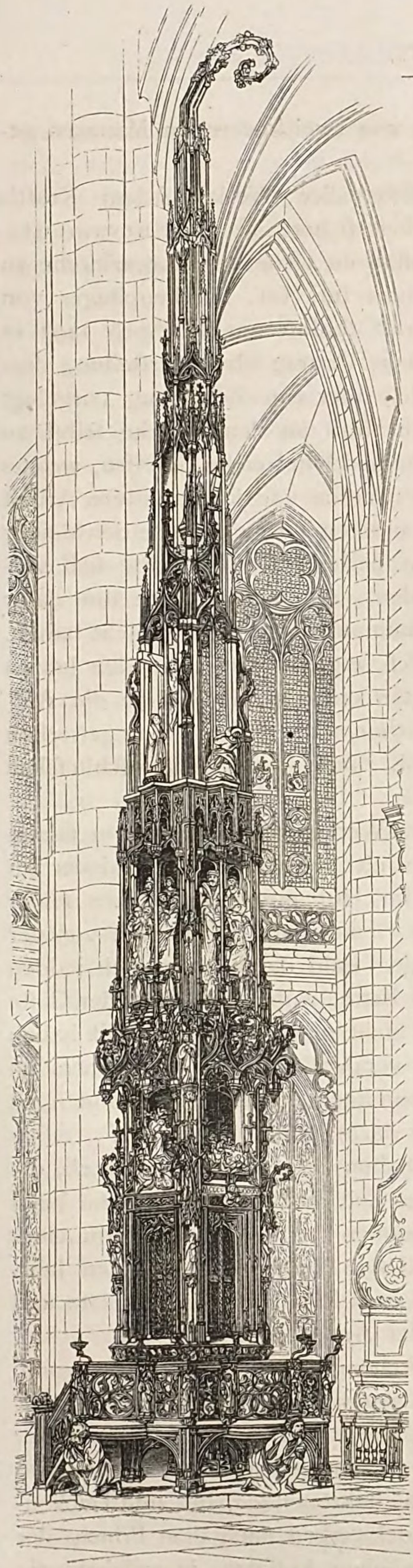
Um dieſes Kunſtwerk noch beſſer vor Regen, Schnee und vor Beſchädigung durch Menſchenhand zu ſchützen, wurde es ſpäter mit einem bis an die Vorderkante der Strebepfeiler vortretenden, kupfernen Dache und vorn mit einem

eiſernen Gitter verſehen, weſshalb es denn auch, trotz ſeiner jetzigen Lage dicht an einer belebten Straſse, noch recht gut erhalten iſt.

Um ſeinem Familiengrabe noch mehr Anſehen zu verleihen, bewog Sebald Schreyer den Biſchof Georg III. von Bamberg den vierzigtägigen Ablaſs, welchen Biſchof Heinrich III. von Bamberg allen Denen gewährt hatte, welche an beſtimmten Tagen vor dieſen Gräbern beten würden, auf alle Tage des Jahres zu erweitern.

Im Auftrage desſelben Matthäus Landauer fertigte Kraft aber auch noch ein zweites Grabmal, welches im Kreuzgange der Schotten-Abtei St. Aegidien, woſelbſt u. A. ſein Vater begraben liegt, aufgeſtellt wurde, nach dem Brande des Kloſters vom Jahre 1696 aber in die vom Feuer verſchont gebliebene Tetzel'ſche Capelle gebracht wurde, woſelbſt es, vielfach beſchädigt, noch heute ſich befindet. Es iſt ein groſses Hochrelief und beſteht im Weſentlichen aus zwei, durch eine horizontal hinlaufende Wolkenſchicht von einander getrennten Theilen, Himmel und Erde. Der obere iſt durch architektoniſche Gliederungen in drei Niſchen getheilt. In der mittlern kniet Maria in betender Stellung. Ueber ihr halten zwei fliegende Engel eine Krone; in den beiden ſeitlichen Niſchen ſitzen in feierlicher Haltung Gott Vater und Chriſtus in Mänteln, beide mit Krone und Reichsapfel verſehen. Ueber dieſen drei Geſtalten befinden ſich drei reiche gothiſche Baldachine in ſolcher Weiſe angeordnet, daſs das Ganze in die oben ſpitzbogig abgeſchloſſene Wand des Kreuzganges hineinpaſst. In dem untern Theile ſind, in viel kleinerem Maſsſtabe, drei Gruppen dargeſtellt. In der Mitte eine anmuthige Gruppe fliegender, muſicirender Engel; links knieen in betender Stellung der Kaiſer, der Papſt, Biſchöfe, Fürſten u. A., rechts Marx Landauer (jetzt leider ohne Kopf) und Mitglieder ſeiner Familie, durch die neben ihnen angebrachten Wappen näher bezeichnet. Unterhalb der ganzen, durch ein Geſimſe (auf welchem ich die Jahreszahl 1503 zu erkennen glaube) abgetheilten Darſtellung befindet ſich die Inſchrift, welche beſagt, daſs dieſes Denkmal zum Andenken an Marx Landauer († 1468), ſeine Frau Margaretha († 1457), Matthäus Landauer († 1515) und ſeine Frau Helene († 1501) geſtiftet worden iſt. (Die Jahreszahl 1515 iſt ſpäter in eine leer gelaſſene Stelle eingehauen.) Die ſeitliche Einfaſſung des Ganzen beſteht aus Säulchen, die urſprünglich Capitelle hatten, auf welchen kleine, jetzt leider nicht mehr vorhandene Statuen mit kleinen Baldachinen darüber ſtanden. Rechts und links von dem Epitaph iſt, in ganz unorganiſcher Weiſe mit dem Uebrigen verbunden, das Wappen der Landauer, vereinigt mit dem der Rothan und der Schreyer, angebracht. Dieſe Wappen ſind mit reichen architektoniſchen Umrahmungen und Bekrönungen verſehen, welche oben in ein Capitell, urſprünglich zur Aufnahme von Statuetten beſtimmt, endigen. — Das Landauerſche Epitaph, zu den ſchönſten Arbeiten des Meiſters gehörend, zeichnet ſich vor andern durch einen gewiſſen groſsartigen Schwung in den Gewandfalten aus.

In Compoſition wie Ausführung ſehr ähnlich iſt das Pergenſtorfferſche Grabmal, urſprünglich im Kreuzgange des Auguſtiner-Kloſters zu Nürnberg, dann ſeit 1816 im nördlichen Seitenſchiffe der Frauenkirche daſelbſt. Es iſt ebenfalls ein Hoch-Relief mit architektoniſcher Umrahmung, welches ſich oben



Das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

in die ſpitzbogigen Gewölbe des Kreuzganges einfügte. In der Mitte iſt Maria mit dem Chriſtuskinde in Lebensgröſse dargeſtellt. Hinter derſelben halten zwei fliegende Engel den faltenreichen Mantel der Mutter Gottes über der unten knieenden Gruppe von Betenden, welche dadurch, als unter dem Schutze der Himmelskönigin ſtehend, bezeichnet werden. Ueber ihrem Haupte halten zwei fliegende Engel eine Krone. — Unter den Anbetenden befinden ſich links der Papſt, der Kaiſer, ein Kardinal, ein Biſchof u. A., rechts Pergenſtorffer und ſeine Familie. Dieſe Darſtellung iſt ſeitlich durch architektoniſche Gliederungen begrenzt, oben aber durch einen reichen Baldachin mit Wimpergen, gebogenen Fialen und Laubornament bekrönt. Unterhalb der Darſtellung, von demſelben durch ein Geſimſe getrennt, befinden ſich die Inſchriften, welche beſagen, daſs dieſes Epitaph zum Andenken an Eberhard Pergenſtorffer († 1446), deſſen Frau Urſula Landauerin († 1447), Sebald Pergenſtorffer († 1498) und ſeine Frau Katherina Harsdorferin († 1499) geſtiftet worden iſt. Links und rechts ſind, ebenſo unorganiſch wie vorher und gleichfalls von architektoniſchen Ornamenten umgeben, die Wappen der genannten Perſonen dargeſtellt.

Etwas einfacher iſt das Grabmal der ausgeſtorbenen Familie Rebeck, früher im Kreuzgange der um das Jahr 1809 abgebrochenen Dominicaner-Kirche, dann ſeit 1816 ebenfalls in der Frauen-Kirche. Auf einem ziemlich einfach gehaltenen, ſchlanken Pfeiler erhebt ſich ein Relief, in welchem in halblebensgroſsen Figuren die Krönung Mariae durch Gott Vater und Chriſtus in der im ſpätern Mittelalter durchaus typiſchen Weiſe dargeſtellt iſt. Hinter den Hauptperſonen halten vier Engel einen Teppich ausgeſpannt. Ueber der Gruppe architektoniſches Ornament; unterhalb derſelben halten zwei beſonders ſchön gezeichnete fliegende Engel eine Inſchrift, die beſagt, daſs Hans Rebeck

im Jahre 1500 geſtorben ſei. Darunter iſt ſein von zwei kauernden Männern gehaltenes Wappen.

Das gröſseſte, berühmteſte und populärſte aller Werke Adam Kraft's aber, welches ſeinem Namen die Unſterblichkeit ſichert, iſt das Sacramentshäuschen an einem Pfeiler, nördlich vom Altar im Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg. Dasſelbe iſt eine Stiftung von Hans Im Hof, Kirchenpfleger von St. Lorenz († am 1. Januar 1499). Adam Kraft ſchloſs am 25. April 1493 in Gegenwart von Zeugen mit Hans Im Hof einen Vertrag über Herſtellung desſelben, wobei der Meiſter doch wohl ein Modell oder eine Zeichnung vorgelegt hatte. Durch dieſen Vertrag verpflichtete ſich Kraft an dem Werke ſelbſt zu arbeiten, auch vier oder wenigſtens drei redliche und kunſtreiche Geſellen, welche ſtändig und unter ſeiner ſteten Aufſicht daran ſchaffen und keine andere Arbeit vornehmen ſollten, dabei anzuſtellen. Für die anderen Werke, welche der Meiſter unter Händen habe, ſolle er andere Geſellen halten. Kraft machte ſich verbindlich, die Arbeit in drei Jahren zu vollenden, und Im Hof ſagte ihm dafür 700 fl. zu. Doch konnte Kraft die letzte Beſtimmung des Vertrags nicht halten. Wie aus den noch erhaltenen Quittungen ſich ergiebt, hat er in den Jahren 1493—95 die vertragsmäſsige Summe in Raten erhalten, vollendete die Aufſtellung des groſsen Werkes aber erſt 1500, nachdem der Stifter ſchon geſtorben war. Der Sohn des Letztern, Conrad Im Hof, zahlte dem Meiſter ſchlieſslich noch 70 fl. mehr, als verabredet war.

Ueber die Veranlaſſung zur Stiftung dieſes Werkes theilt Müllner in ſeinen Annalen, nach ältern Chroniken, folgende Sage mit: Bei einem Gaſtmahl der Im Hof ging ein goldener Pokal verloren, und Im Hof bezüchtigte einen ſeiner Diener, denſelben geſtohlen zu haben. Dieſer Diener gab, aus Furcht vor der Folterung, den Diebſtahl zu und wurde gehängt. Bald darauf fand ſich jedoch der Pokal, noch mit Wein gefüllt, unter einem Bette, wohin ihn einer der Gäſte in trunkenem Zuſtande, ſo daſs er es nachher nicht mehr wuſste, geſtellt haben mochte. Um nun den unrechtmäſsiger Weiſe veranlaſsten Tod des Dieners zu ſühnen, ſoll die Familie Im Hof das beſprochene Sacramentshäuschen und noch einen Altar in der Kirche (nebſt einer Pfründe dazu) geſtiftet haben.

Die Sacramentshäuschen im Allgemeinen haben bekanntlich den Zweck, die Monſtranz mit dem Allerheiligſten während der Zeit aufzunehmen, da ſie beim Gottesdienſte nicht benutzt werden. Sie kommen freiſtehend in Form einer gothiſchen Thurmpyramide in Deutſchland erſt ſeit Ende des vierzehnten Jahrhunderts auf. Das in Rede ſtehende in der Lorenzkirche iſt das gröſseſte und prachtreichſte unter allen bekannten Werken der Art.

Es iſt im Weſentlichen eine neben dem Kirchenpfeiler ſchlank aufſteigende, mehr als 19 Meter hohe, mit ſeiner Hauptfront gegen Weſten gerichtete Thurm-Pyramide von glücklichen, eleganten Verhältniſſen und reichſter decorativer Ausbildung. Der ganze Bau beſteht aus vier Haupttheilen, dem Fuſse, dem eigentlichen Behälter für die Monſtranz, dem ihn bekrönenden, bis zum Deckengewölbe der Kirche aufſteigenden, in ſieben Stockwerken nach dem Princip der Spätgothik, organiſch entwickelten, architektoniſchen Aufſatze, in welchem die Leidensgeſchichte Chriſti, von der Einſetzung des Abendmahls bis zur Auer-

ſtehung dargeſtellt iſt, und einem um den Fuſs herumgeführten, auf Pfeilern und drei lebensgroſsen Figuren ruhenden, mit Treppen verſehenen Umgang, welcher den Zugang zum Monſtranz-Behälter vermittelt. Der Fuſs beſteht aus fünf reichgegliederten, durch Bogen mit einander verbundenen Pfeilern, auf welchen ein Geſimſe ruht. An dieſem Geſimſe ſind eine Anzahl kleiner Wappen von Familien, welche mit der des Stifters verwandt ſind, und an den Ecken ſchöne Gruppen ſingender Engel angebracht. Der Monſtranz-Behälter ſelbſt, im Grundriſſe quadratiſch, iſt verhältniſsmäſsig einfach. Zwiſchen den vier reich gegliederten Pfeilern, an welchen auf reichen Conſolen unter viel gegliederten Baldachinen mit gebogenen Fialen die Statuen von Moſes, Johannes, Maria und Jacobus dem Jüngern ſtehen, befinden ſich die gitterartig behandelten Thüren aus vergoldetem Eiſen, auf deren mittelſter, nach Weſten belegener die Inſchrift: „ecce panis angelorum“ angebracht iſt. Unmittelbar über dem Monſtranz-Gehäuſe befinden ſich zwiſchen reich gegliederten Pfeilern drei figurenreiche Reliefs, das letzte Abendmahl Chriſti, Chriſtus am Oelberg und Chriſti Gang nach Golgatha darſtellend. Unter dem mittlern Relief ſind in ſpäterer Zeit zwei Tafeln mit der modernen Jahreszahl MCCCCLXXXXVI angebracht. Ueber dieſem Relief befinden ſich drei weit vortretende Baldachine, deren Maſs- und Fialenwerk ſo ſehr gehäuft iſt, daſs dadurch die Klarheit der Anordnung verloren gegangen iſt. Die Fialen, zum Theil ſich drehend, ſind vielfach gewunden und gekrümmt. An den vier Ecken wieder kleine Statuetten und auf den Wimpergen ſechs kleine Engel mit den Marterwerkzeugen Chriſti. Im nächſten Stockwerk ſind wieder drei Reliefs, Chriſtus vor Pilatus, die Darſtellung Chriſti und die Geiſselung Chriſti darſtellend, angebracht. Ueber dieſen Reliefs ebenfalls drei reich ausgebildete Baldachine, die auf ſchlanken Säulen ruhen. Das nächſte Stockwerk beſteht aus einer auf Pfeilern und Säulen ruhenden Halle, in welcher Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes in vollrunden Figuren und vor ihnen, in anbetender Stellung knieend, eine weibliche Geſtalt dargeſtellt ſind. Im nächſten Stockwerk ſteht in der Halle der auferſtandene Chriſtus, in der Linken eine Fahne, die Rechte gen Himmel erhoben. Die oberſten, ſchon ſehr ſchmalen Stockwerke ſind ohne figürlichen Schmuck. Die Schluſs-Fiale ſtöſst an den Gewölbegrat und legt ſich wie eine Pflanzenranke um. Der um den Fuſs geführte Umgang iſt mit einer durchbrochenen, künſtleriſch reich geſchmückten Brüſtung verſehen. An den Pfeilern derſelben ſtehen auf reich gebildeten Conſolen unter kleinen Baldachinen acht Statuen von Heiligen, Bartholomäus, Sebaldus, Laurentius, Nicolaus, Leonhardus, Hubertus und zwei andere Namens-Patrone der Stifter-Familie. Zwiſchen den Pfeilern reiches gothiſches Maſswerk, und darin die Wappen des Stifters und ſeiner beiden Frauen, Margaretha Neudungin und Urſula Laemmelin. Unterhalb der Brüſtung befinden ſich, in der für Statuen von Baumeiſtern im Mittelalter typiſchen Stellung, als Träger des Bauwerks, die erwähnten drei lebensgroſsen Portrait-Statuen der Verfertiger dieſes Werkes, des Meiſters Adam Kraft „als wäre er am Leben und hinter ihm ſeine zwei Geſellen“ ein alter und ein junger, ſämmtlich in ihrer Arbeitstracht, der Meiſter ſelbſt mit Meiſsel und Schlägel in den Händen.

Dieſes Gebäude iſt von einem überwältigenden und verwirrenden Reichthum

an architektonifchen und ornamentalen Formen und plaftifchem Schmuck. Und Alles ift bis in die letzten Einzelheiten hinein in feinem Sandftein ausgeführt und mit einer unglaublichen Sorgfalt, Sauberkeit und Liebe behandelt. Es fcheint dem Meifter befondere Freude gemacht zu haben, Schwierigkeiten der Technik zu fchaffen und fie zu überwinden. Viele Fialen z. B. find nicht nur fpiralförmig gebogen, fondern zugleich auch um ihre eigene Axe gewunden. Sie find aus einer grofsen Anzahl kleiner Stückchen Sandftein zufammengefetzt, welche auf ftarken Draht gezogen und unter einander durch Blei verbunden find. Bei diefer Art der Zufammenfügung, die natürlich nicht allgemein bekannt ift, darf man fich nicht wundern, dafs die Sage fich gebildet hat, Kraft hätte das Geheimnifs befeffen, Steine zu erweichen, zu formen und dann wieder zu erhärten.

Die plaftifchen Arbeiten find fämmtlich vortrefflich in Auffaffung und Darftellung und befitzen einen gewiffen Adel. Sie gehören zu den beften Arbeiten des Meifters. Die drei Porträt-Figuren find überaus lebendig, naturwahr und individuell. Die Nürnberger Kunft jener Zeit befitzt kaum etwas Aehnliches [2]), das fich ihm an die Seite ftellen liefse.

Diefes Sacramentshäuschen wurde nach feiner Vollendung viel bewundert und galt als ein Wunderwerk der Kunft. Der Dichter Eoban Hefse befang es in feinem im Jahre 1532 erfchienenen grofsen Lobgedicht auf die Stadt Nürnberg. Und dafs es auch in fpätern Jahrzehnten ftets geachtet worden ift, beweift die Thatfache, dafs es wiederholt, wie eine oben am Sacramentshäuschen felbft angebrachte Blechtafel befagt in den Jahren 1571, 1654, 1770 und zuletzt, im Allgemeinen fehr gut, im Jahre 1838 reftaurirt worden ift.

Dafs ein Werk, welches fo allgemeinen Beifall fand, vielfach nachgeahmt worden ift, kann nicht Wunder nehmen, und in der That giebt es in der Umgebung von Nürnberg eine grofse Anzahl ähnlicher, jedoch kleinerer und künftlerifch meift viel geringerer Sacramentshäuschen, welche fämmtlich in einzelnen Theilen diefem Meifterwerke Kraft's nachgebildet find, und von welchen namentlich jene in Heilsbronn und in dem Dorfe Katzwang nur Auszüge aus dem Im Hof'fchen find. — Alle diefe Sacramentshäuschen werden dem Kraft felbft zugefchrieben. Das gefchieht jedoch mit Unrecht. Es gab am Anfange des fechzehnten Jahrhunderts noch mehr gut gefchulte Steinmetzen, welche, befonders nachdem fie ihr Vorbild ftudirt hatten, im Stande waren, ähnliche Werke zu fertigen. Vor Allem müffen feine beiden Gefellen, welche an dem Im Hof'fchen Sacramentshäuschen in fo hervorragender Weife mitgearbeitet hatten, dafs der Meifter fie für würdig hielt an dem Werke neben ihm felbft abgebildet zu werden, doch im Stande gewefen fein, nach dem bald darauf erfolgten Tode Kraft's dergleichen Werke auch felbftändig zu vollbringen.

Dafs Adam Kraft für die Kirche der Abtei Kaisheim ein Sacramentshaus gefertigt, dafür er im Jahre 1500 noch 159 fl. erhielt, nachdem er 171 fl. dafür fchon vorher empfangen hatte, ift urkundlich überliefert. Auffallender Weife wird er in dem betreffenden Schriftftücke „bildsnitzer“ genannt.

Während der fieben Jahre, die Kraft an dem Im Hof'fchen Sacramentshäuschen arbeitete, hatte er, felbftverftändlich, und wie in dem mit Im Hof ge-

ſchloſſenen Vertrage auch deutlich ausgeſprochen iſt, noch mehrere andere Arbeiten unter Händen. Welche dies, auſser dem ſo eben erwähnten Sacramentshäuschen für Kaisheim, waren, wiſſen wir nicht; vielleicht die vorhin beſchriebenen Grabmäler. Doch dürfte er in dieſer Zeit wohl auch an den Ketzel'ſchen Stationen gearbeitet haben, deren Ausführung eine Reihe von Jahren in Anſpruch genommen haben muſs.

Martin Ketzel (Kätzel oder Kötzel), Sproſſe eines altadeligen Nürnberger Geſchlechts, welches dadurch ſich ausgezeichnet hat, daſs während der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts acht ſeiner Glieder im Gefolge deutſcher Fürſten nach dem heiligen Lande gezogen und dort zu Rittern des Ordens vom heiligen Grabe geſchlagen worden ſind, unternahm i. J. 1468 im Gefolge

Erſte Station. Vor dem Thiergärtner Thore zu Nürnberg.

des Herzogs Otto v. Bayern eine Pilgerfahrt nach Jeruſalem und wurde dort zur Stiftung von ſogenannten »Stationsbildern« d. h. eines Cyklus von bildlichen Darſtellungen aus der Leidensgeſchichte Chriſti und ſpeciell ſeines Ganges nach Golgatha angeregt. Er nahm in Jeruſalem, von dem angeblichem Hauſe des Pilatus ausgehend, die Maſse jener von frommen Chriſten ihm bezeichneten Stellen, an welchen dem zur Richtſtätte geführten Erlöſer, der Sage nach, beſondere Zufälle begegnet ſind, in der Abſicht dieſen Leidensweg Chriſti in ſeiner Vaterſtadt möglichſt treu nachbilden und mit Darſtellungen der entſprechenden Ereigniſſe ſchmücken zu laſſen. Einer allgemein verbreiteten und nicht unglaubwürdigen Erzählung nach verlor Ketzel auf dem Heimwege dieſe Maſse und zog deſshalb im Jahre 1472, im Gefolge des Herzogs Albrecht v. Sachſen, nochmals nach Jeruſalem, um ſeine Maſse von Neuem zu nehmen. Nach Nürnberg zurückgekehrt, lieſs er alsdann durch Adam Kraft ſieben Reliefs mit den Darſtellungen jener erwähnten Scenen (Fälle) in Sandſtein ausführen und dicht

neben dem Wege von dem Thiergärtner Thor nach der Vorſtadt St. Johannis[3]) in den von ihm in Jeruſalem abgemeſſenen, ungleichen Entfernungen (95, 85, 120, 280 und 320 Schritte) von einander und, als Schluſs des 1150 Schritte langen Leidensweges, einen Calvarienberg aufſtellen. Als Ausgangspunkt für ſeine Abmeſſungen nahm er die äuſsere Grabenkante[4]) am Thiergärtner Thor, wo damals wahrſcheinlich ein kleines Haus, das er als Pilatus-Haus annahm, ſtand. In welchem Jahre[5]) Kraft dieſen Auftrag erhielt, und wie lange er daran gearbeitet hat, iſt nicht bekannt. Nach einer bisher allgemein als richtig angenommenen Anſicht Will's ſollen die Stationen ſchon im Jahre 1490, nach einer andern, ältern Angabe erſt im Jahre 1508 (als Kraft ſchon todt war) aufgeſtellt worden ſein. Welche von dieſen beiden Jahreszahlen und ob eine von ihnen die richtige iſt, können wir jetzt nicht entſcheiden. Jedenfalls gehören dieſe Stationen zu den reifſten und vollendetſten Arbeiten des Meiſters, können alſo nicht ſein erſtes gröfseres Werk ſein. Es ſind figurenreiche Hoch-Reliefs aus grobem Sandſtein, wie er in der Nähe von Nürnberg gebrochen wird, von (ohne Rand gemeſſen) ungefähr — denn ſie ſind nicht von genau gleicher Gröfse — 1,30 M. Höhe und 1,70 M. Breite. Das erſte Relief ſtellt dar, wie Chriſtus auf ſeinem Todeswege, von rohen Leuten geſchlagen, ſeiner Mutter begegnet, welche vor Schmerz zuſammenſinkt und von Johannes und einer der ſie begleitenden Frauen gehalten wird. Die Unterſchrift lautet: »Hie begegnet Criſtus ſeiner wirdigen lieben Muter die vor grosem herzenleit anmechtig ward IIc. Sritt von Pilatus haws«. Auf dem zweiten Relief iſt dargeſtellt, wie Simon von Kyrene dem Erlöſer ſein Kreuz tragen hilft. Ringsum Kriegsknechte, welche ihn verſpotten und ſonſt plagen. Die Unterſchrift lautet: »Hir ward Symon gezwungen, Criſto sein krevtz helfen tragen, IIc.LXXXXV Sritt von Pilatus haws«. Auf dem dritten Relief iſt dargeſtellt, wie Chriſtus, auf die Knie geſunken und von den Kriegsknechten gezerrt, ſich zu der ihm folgenden Gruppe von Frauen wendet und ſie anredet. Die Unterſchrift lautet: »Hir sprach Criſtus Ir döchter von Jheruſalem nit weynt vber mich, sünder vber euch vnd ewre kinder IIIc.LXXX Schritt von Pilatus haws«. Auf dem vierten Relief iſt dargeſtellt, wie Chriſtus, von den Kriegsknechten begleitet, an einem Hauſe vorbeikommt, in deſſen Thür Veronica ſteht, ein Tuch mit dem Bilde Chriſti in der Hand haltend. Darunter ſteht geſchrieben: »Hier hat Cristus sein heiligs Angesicht der heiligen Fraw Veronica auf iren Slayr gedruckt vor irem Haws Vc. Sryt von Pilatus Haws.« Das fünfte Relief ſtellt dar, wie Chriſtus, völlig kraftlos, unter den ärgſten Miſshandlungen der Kriegsknechte, mehr geſchleppt als geführt, vorwärts gezogen wird. Darunter ſteht: »Hier tregt Cristus das Creitz vnd wird von den Juden ser hart geslagen. VIIc.LXXX Srytt von Pilatus Haus«. Auf dem ſechſten Relief iſt dargeſtellt, wie Chriſtus aus Ermüdung unter der Laſt des Kreuzes gefallen iſt und von den Kriegsknechten an den Armen, Haaren und einem um den Leib geſchlungenen Stricke wieder empor gezogen wird. Darunter die Inſchrift: »hier felt Criſtus vor groſer anmacht auf die Erden bei Mc Sritt von Pilatus haus.« Nun folgt der Calvarienberg. Es iſt daſelbſt in lebensgroſsen, vollrunden Figuren Chriſtus am Kreuze zwiſchen den beiden Schächern dargeſtellt. Am Fuſse des Kreuzes ſtanden urſprünglich noch Johannes und

Maria, ein römiſcher Hauptmann, zwei Kriegsknechte, Juden und einige Frauen, von denen jedoch die meiſten ſchon verſchwunden, die übrigen arg zerſtört ſind. — Einige Schritte ſeitwärts vom Calvarienberge ſteht die ſiebente Station, auf welcher der vom Kreuze abgenommene Leichnam Chriſti dargeſtellt iſt. Johannes hält ihn in ſeinen Armen, Maria küſst ihn, und zwei andere Frauen ſind beſchäftigt ihn zu pflegen. Im Hintergrunde einige Männer und Frauen im Geſpräch mit einander. Die jetzt nicht mehr vorhandene Unterſchrift lautete: »Hier leyt Criſtus tot vor ſeiner gebenedeyten wirdigen Muter die in mit groſtem Hertzenleyt und bitterlichen ſmertz claget und beweynt.«

Kraft zeigt ſich in dieſen Reliefs ganz auf der Höhe ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit. Die Compoſitionen ſind klar gegliedert und vortrefflich abgewogen in Betreff der Vertheilung der Maſſen. Die Figuren, lebendig und mit vollem Verſtändniſs durchgebildet, ſind keineswegs ideal, ſondern eher kurz und derb und in der damaligen Nürnberger Tracht; die Geſtalt Chriſti iſt durch einfache Gewandung und ſchlichten Adel des Ausdrucks ausgezeichnet. Der Gang nach Golgatha bot dem Künſtler wenig dankbare Motive; aber er hat es verſtanden, die einzelnen Scenen in rührender, ergreifender Weiſe darzuſtellen. Und dieſe Wahrheit, Innigkeit und Kraft der Empfindung verklärt alle ſeine Geſtalten »giebt ihrem ſchlichten, bürgerlichen Weſen«, wie Lübke ſagt, »einen Hauch jener ſeelenvollen Schönheit, der ſelbſt den Mangel idealer Schönheit vergeſſen läſst.« Wie kummervoll niedergebeugt ſehen wir z. B. den »Mann der Schmerzen« auf der erſten Station, wo er ſeiner Mutter begegnet! Wie tief iſt dort das Seelenleid ſeiner gramgebeugten Mutter ausgedrückt! Wie ergreifend iſt die Darſtellung der ſiebenten Station, wo die Mutter dem Leichname noch den letzten Kuſs aufdrückt, Maria Jacobi die herabgeſunkene Hand des Todten ergreift und Magdalena, bitterlich weinend, ſich über den Leichnam beugt! — Am Calvarienberg iſt der Körper Chriſti ungewöhnlich ſchlank, ruhig in der Haltung, fein gezeichnet, edel in den Formen und im Ausdruck des Kopfes. Die beiden Schächer dagegen ſind lebendig bewegt, der böſe faſt krampfhaft verzerrt; ihre Körper ſind kürzer und mehr naturaliſtiſch behandelt.

Dieſe ſieben Reliefs waren urſprünglich ganz frei auf pfeilerartigen, ganz ſchmuckloſen Unterbauten in einer für die Beſchauung ſehr bequemen Höhe, längs des Weges neben einem kleinen Bache, der Kidron genannt wurde, aufgeſtellt, ſind jetzt aber theils in Gartenmauern, theils in Faſſaden der Häuſer eingemaùert. Sie haben im Laufe der Jahrhunderte durch Verwitterung und Vernachläſsigung nicht unerheblich gelitten, ſind auch oft überſtrichen worden. Nur die drei letzten wurden in den Jahren 1850—60 durch A. Kreling reſtaurirt.

Solche Cyklen von Darſtellungen aus der Leidensgeſchichte Chriſti, Anfangs ſieben, ſpäter vierzehn, ſind ſpäter an Wegen, beſonders ſolchen, welche zu Wallfahrtsorten führen, und in Kirchen und Kreuzgängen, als Reliefs oder Gemälde, ſehr oft aufgeſtellt worden. Die oben beſchriebenen dürften jedoch, ſo weit bekannt, die älteſten ſein.

Ein den Stationen ſehr ähnliches Hochrelief, früher am alten Stadtgraben in der Nähe des heutigen Schrannen-Platzes, befindet ſich jetzt, als Altar-Aufſatz, an einem der Pfeiler der Sebaldus-Kirche, ſtellt, mit einer architektoniſchen Be-

krönung verſehen, — die ſeitliche Einfaſſung iſt leider zerſtört — dieſelbe Scene wie die zweite Station, jedoch in anderem Formate und in anderer Compoſition dar. Chriſtus, von den rohen Kriegsknechten arg miſshandelt, iſt, unter der Laſt des Kreuzes ermattet, auf ein Knie geſunken, während Simon von Kyrene im Begriffe ſteht, ihm das Kreuz tragen zu helfen. Links unter einem Thor ſtehen Maria und Johannes, von einem Kriegsknechte verſpottet. Im Hintergrunde ſieht man Golgatha mit den drei Kreuzen und einen Zug, in welchem die beiden Verbrecher zur Richtſtätte geführt werden.

Madonna am Hauſe »zum gläſernen Himmel« in Nürnberg.

Wohl gleichzeitig mit den beſchriebenen gröſseren Werken führte Kraft noch eine Anzahl kleinerer Arbeiten aus. Dazu gehören die ſchöne Madonna an dem, im Jahre 1852 neu gebauten, Hauſe Bindergaſſe 1, früher »der gläſerne Himmel« genannt, die Madonna am Äuſsern der Tetzel-Capelle bei St. Aegidien und die beiden Statuen weiblicher Heiligen an dem Hauſe Königſtraſse 68. Auch die aus zwei geſonderten Statuen beſtehende Verkündigung Mariae — der Engel ſteht an der einen, Maria, an deren Conſole die Inſchrift »anno domini 1504« zu leſen iſt, an der andern Ecke, — an dem Hauſe Winklerſtraſse 24, deſſen Faſſade freilich im achtzehnten Jahrhundert erneuert worden iſt, gehört zu dieſer Art von Kunſtwerken. Eine ähnliche Gruppe von Kraft befand ſich, wie Neudörfer erzählt, und wie eine alte Anſicht in Kupferſtich von Delfenbach noch erkennen läſst, früher auch an dem Hauſe Gabriel Prenner's, heute an der Fleiſchbrücke 5.

Für das letzte gröſsere Werk Kraft's gilt die aus fünfzehn überlebensgroſsen Figuren beſtehende Darſtellung der Grablegung Chriſti vom Jahre 1508, in einer Niſche der Holzſchuher'ſchen Grab-Capelle auf dem St. Johannis-Kirchhofe bei Nürnberg. Der Leichnam Chriſti wird von Joſeph von Arimathia und Nikodemus ſorgfältig in einen Sarkophag gelegt, während die trauernde Mutter von dem todten Sohne Abſchied nimmt und Magdalena betend zu ſeinen Füſsen kniet; neben den Genannten Johannes und einige trauernde Frauen. Zu den beiden Seiten des Sarkophags liegen drei Kriegsknechte, bereits eingeſchlafen, was zur Handlung nicht recht paſst. Das Ganze war urſprünglich buntfarbig bemalt. An künſtleriſchem Werthe ſteht dieſe Gruppe den andern Arbeiten Kraft's

Grablegung Chriſti. Holzſchuher'ſche Grabcapelle auf dem Johannis-Kirchhofe zu Nürnberg.

nicht gleich, was wohl darin ſeinen Grund haben mag, daſs der Meiſter ſelbſt zwar das Modell gefertigt und einen Theil der Ausführung — Kopf und Körper Chriſti, welche am beſten ſind — überwacht hat, an der Vollendung deſſelben aber durch den Tod verhindert wurde; die Geſellen werden die Gruppe dann ſelbſtändig vollendet und aufgeſtellt haben.

Schlieſslich ſeien noch zwei Arbeiten erwähnt, von denen es zweifelhaft iſt, ob ſie von Kraft ſind oder nicht. Es ſind dies der ſogenannte »Oelberg«, d. h. eine in vollrunden, lebensgroſsen Figuren ausgeführte Darſtellung von Chriſti Gebet am Oelberge, während ſeine Jünger ſchlafen, welche früher auf dem Kirchhofe der Karthauſe zu Nürnberg ſtand, im Jahre 1820 aber nach dem Abhange

Von der ſiebenten Station vor dem Thiergärtner Thor zu Nürnberg.

des Burgberges, an der Stelle eines ähnlichen, früher dort vorhandenen, aber zu Grunde gegangenen Oelbergs verſetzt worden iſt, woſelbſt ſie ſich noch heute befindet. Neudörfer berichtet, daſs Kraft eine ſolche Gruppe auf Koſten des Peter Harsdörfer für jenen Kirchhof gefertigt habe. Die Gruppe am Burgberge iſt jedoch zum Theil ſo wenig künſtleriſch behandelt, daſs man Anſtand nehmen muſs, ſie dem Adam Kraft zuzuſchreiben. Es iſt freilich möglich, daſs ſie urſprünglich von Kraft herrührte, daſs ſie aber im Laufe der Zeit ſchadhaft geworden und durch untergeordnete Kräfte reſtaurirt worden iſt, wobei der Geiſt und die Formen des erſten Meiſters natürlich leicht verloren gehen konnten.

Das andere zweifelhafte Werk ſind drei Reliefs mit halb lebensgroſsen Figuren, das Abendmahl Chriſti, Chriſtus am Oelberge und die Gefangennahme Chriſti darſtellend, hinter dem Hauptaltare der Sebalduskirche zu Nürnberg in die Wand des Chors eingelaſſen. Neudörfer führt ſie unter den Arbeiten Kraft's als im Jahre 1502 »gemacht« auf, fügt jedoch hinzu, daſs es »wenig geacht

wird« und theilt zugleich mit, dafs in den Apofteln, welche beim Abendmahl um den Tifch fitzen die Herrn vom Nürnberger Rath, deren Namen er nennt, portraitirt feien. Die unten in kleinerem Mafsftabe dargeftellten Stifter haben die Wappen der Familien Volkamer und Haller neben fich. Der künftlerifche Werth diefer Arbeit ift nicht grofs, und ihr Charakter ftimmt nicht ganz mit dem der beglaubigten Arbeiten des Kraft überein. Dazu kommt noch, dafs auf dem letzten Relief, welches in feiner Compofition überdies die gröfsefte Aehnlichkeit mit einer ähnlichen Darftellung auf Veit Stofs' berühmter Rofenkranztafel (im Germanifchen Mufeum) hat, auf der Säbelfcheide eines Kriegsknechts das Monogramm des Bildfchnitzers Veit Stofs und die Jahreszahl 1499 fich finden. Es liegt demnach nahe, anzunehmen, dafs, in Folge befonderer, uns nicht bekannter Umftände, Adam Kraft diefe drei Reliefs nach den Modellen des Veit Stofs in feiner Werkftatt durch feine Gefellen habe in Stein hauen laffen.

Ueberfchauen wir jetzt die oben befchriebenen Arbeiten im Allgemeinen, fo ergiebt fich, dafs Kraft, aufser einigen mehr ornamentalen Werken zum Schmuck von Häufern, wozu auch die Madonnen an den Ecken der Häufer gehören, im Wefentlichen im Dienft der Kirche gearbeitet, Sacramentshäuschen, Grabmäler und die Ketzelfchen Stationen gefertigt hat.

Kraft ift der letzte Bildhauer des Mittelalters in Nürnberg. Nach feinem Tode hielt die Renaiffance ihren fiegreichen Einzug in Nürnberg und durchdrang mit ihrem Geifte die überlieferten, allmälig abfterbenden Formen. Der erfte bedeutende Bildhauer, welcher fchon ganz in dem neuen Geifte arbeitete, war Sebald Beck.

Kraft ift aus der Bauhütte hervorgegangen. Er hat die fchulmäfsige Architektur erlernt, hat fie ftets mit vollftem Verftändnifs und meift fehr elegant behandelt, hat fich mit dem Erlernten jedoch nicht begnügt, fondern hat die an Willkührlichkeiten fchon reiche fpätgothifche Baukunft in malerifch decorativer Richtung noch weiter ausgebildet und ift dabei oft fo weit gegangen, dafs darunter nicht nur die Klarheit der architektonifchen Idee und Compofition wefentlich leidet, fondern dafs auch dem Materiale zuweilen fchon Gewalt angethan wird. Der Baldachin über der Madonna des Pergenftorfferfchen Grabmals z. B. fteht ohne Unterftützung fehr weit vor, und das Sacramentshäuschen in St. Lorenz würde ohne Zuhilfenahme von anderm Material (Eifen) gar nicht zufammen halten. Diefe conftructiven Unmöglichkeiten fielen fchon feinen Zeitgenoffen auf, und es bildete fich die lange Zeit geglaubte und auch noch heute von Vielen für wahr gehaltene Sage, die architektonifchen Theile des Sacramentshäuschens wären nicht aus Stein gehauen, fondern aus einer flüffigen, fpäter hart werdenden Maffe — ähnlich unferm Cement — gegoffen, was jedoch wie eine genaue technifche Unterfuchung des Sacramentshäuschen gezeigt hat, keineswegs der Fall ift. Neudörfer fagt, Kraft hätte »die fonderliche Erfahrung gehabt, die harten Steine zu mildern und zu giefsen, auch Formen gemacht, darein Leimen mit klein geftofsenen Steinlein vermifcht, den darauf gebrennt und mit Steinfarbe angeftrichen.« Solche Arbeiten aus gebranntem Thon hat er z. B., wie bereits erwähnt, an den Häufern des Andreas Im Hof ausgeführt.

Seine Conſolen unter den Statuen ſind mit Vorliebe mit (nicht tragenden) Figuren, oft ganzen Gruppen, Menſchen oder Thieren, in vielfach verſchlungenen Stellungen geſchmückt. Seine Fialen erſcheinen ſchon zuweilen als Baumäſte. Seine gothiſchen Blumen und Blätter ſind ſehr kraus, kohlartig. Er hat bei ihrer Herſtellung vielfach den Steinbohrer angewendet, dadurch dunkle Tiefen erlangt, welche weſentlich zur decorativ maleriſchen Wirkung der Ornamente beitragen.

In ſeinen rein plaſtiſchen Arbeiten dagegen iſt Kraft ſehr viel maſsvoller. Die Compoſitionen ſeiner Reliefs ſind klar und leicht verſtändlich. Trotzdem die Reliefs ſehr hoch, meiſt mit mehreren Figuren hinter einander und die vordern oft ganz vollrund gearbeitet ſind, haben ſie ſtets eine gewiſſe Haltung. Landſchaften im Hintergrunde ſind nur ſelten angedeutet. Die Ausführung der menſchlichen Figuren zeigt volles Verſtändniſs. Die Bewegungen ſind richtig und lebendig, der Ausdruck iſt charakteriſtiſch und wahr, oft ſehr innig und ergreifend. Der Meiſter hat in den Gegenſtand ſeiner Darſtellung ſich mit ganzem Gemüthe verſenkt, und er ſchildert mit einer Herzlichkeit, welche um ſo ergreifender wirkt, als er alles Pathetiſche ſorgfältig vermeidet. Seine Gewänder leiden zwar an der bekannten fränkiſchen Manier, daſs die Falten vielfach ſcharf gebrochen und unmotivirt ſind, doch iſt dieſe unſchöne Eigenart bei Kraft ſehr gemildert; der Faltenwurf iſt flüſſiger und beſſer als der gewöhnlich ſchulmäſsige. Jene edle Groſsartigkeit der Gewänder, welche Albrecht Dürer und Veit Stoſs in ihren ſpätern Arbeiten ſo vortheilhaft auszeichnet, kennt Kraft freilich noch nicht.

Dem allgemeinen Gebrauche des Mittelalters entſprechend, waren die meiſten architektoniſchen und wohl alle plaſtiſchen Arbeiten des Meiſters in der bekannten Art polychrom bemalt.

In techniſcher Beziehung ſtehen Kraft's Sculpturen ſehr hoch. Seine Führung des Meiſsels iſt eine ſehr ſichere, ja elegante.

Ein Steinmetzzeichen oder Monogramm konnte bei ſeinen Arbeiten bis jetzt nicht aufgefunden werden, was vielleicht auch daran liegt, daſs die meiſten derſelben widerholt dick mit Farben überſtrichen ſind.

Wenn wir dem Schreibmeiſter Joh. Neudörfer, welcher Kraft freilich nicht mehr perſönlich gekannt hat, glauben dürfen, ſo beſaſs der Meiſter mancherlei Eigenthümlichkeiten. So ſoll er mit ſeiner linken Hand ebenſo geſchickt geweſen ſein, wie mit ſeiner rechten. Kaum glaublich erſcheint, was derſelbe Neudörfer von der Art erzählt wie Kraft ſeine Geſellen, mit welchen er doch auf freundſchaftlichem Fuſse gelebt haben muſs — ſonſt hätte er ſie nicht am Sacramentshäuschen neben ſich dargeſtellt — zu unterrichten pflegte, daſs er nämlich »keinem verſtändigen Geſellen etwas weiſet«, ſondern daſs er »allemal einen groben ſtarken Bauernknecht zu einem Handlanger dingte; dem zeigt er alle Ding mit höchſtem Fleiſs, als ob er ſein Lebenlang beim Bauen auferzogen wäre und durch ſolches Zeigen mocht ein anderer Geſell darneben etwas begreifen«. Auch ſoll er noch in ſeinem Alter an Feiertagen mit ſeinen Freunden Peter Viſcher und Sebaſtian Lindenaſt ohne Eſſen und Trinken, zuſammen gekommen ſein und ſich im Zeichnen geübt haben, »als wären ſie Lehrjungen.«

Kraft ſcheint zwei Frauen gehabt zu haben. Die erſte wird gar nicht ge-

nannt. Zum zweiten Mal heirathete er, nach Neudörfer im Jahre 1503, eine Wittwe, welche dieſer Gewährsmann Magdalena, eine Urkunde Barbara nennt, die er ſelbſt aber, mit Rückſicht auf ſeinen eigenen Namen, ſtets Eva gerufen haben ſoll.

Kraft beſaſs in Nürnberg ein eigenes, freilich nicht ſchuldenfreies Haus, daſſelbe, in welchem nach Heller im Jahre 1801 eine Porzellanfabrik ſich befand. Er wohnte »in einem groſsen Hofe auf dem Steig bei den zwölf Brüdern«, wahrſcheinlich dem heutigen »Entenhofe«. »Vorn am Thor hat er einen groſsen ſteinernen Lindwurm gemacht, daraus Waſſer fleuſst«. Auch beſaſs er einen Garten in der Lodersgaſſe.

Adam Kraft ſtarb im Jahre 1507. Neudörfer ſagt »im Spital zu Schwabach«, was wenig glaubhaft ſcheint, da er in Nürnberg Familie und ein eigenes Haus beſaſs, und, wenn er gelegentlich einer Reiſe in Schwabach erkrankt wäre, von dort leicht nach Nürnberg hätte gebracht werden können. Wo er begraben liegt, iſt nicht bekannt. Kinder hinterlieſs er nicht.

Bald nach ſeinem Tode meldete Peter Im Hof ſich bei Gericht und verlangte, daſs ihm das Kraft'ſche Haus, welches ihm wegen einer Schuld von 310 fl. verpfändet war, zugeſchrieben werden möchte, was nach längeren Verhandlungen auch wirklich geſchah.

Anmerkungen.

1) Vortreffliche Abbildungen der meiſten ſeiner Arbeiten in dem Werke »Adam Krafft« von Wanderer (Nürnberg, Schrag). Daraus entlehnt ſind die Abbildungen auf S. 22, 25, 36 u. 37, ſowie in verkleinerter Copie die Grablegung der Holzſchuher'ſchen Capelle.

2) Im National-Muſeum zu München befindet ſich eine ähnliche, jedoch kleinere Portrait-Figur aus Bronze, mit der Jahreszahl 1490, deren Verfertiger nicht bekannt iſt.

3) Zu dem jetzigen Johannis-Kirchhofe und dem Wege dahin ſtehen dieſe Stationsbilder in keiner Beziehung, denn am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts beſtand dieſer Kirchhof, als Hauptkirchhof der Stadt Nürnberg noch gar nicht. In der Vorſtadt St. Johannis befand ſich damals ein Siech-Kobel (Krankenhaus) und neben demſelben ſeit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts eine kleine Kirche. Bei dieſer Kirche war, wie bei jeder andern Kirche auch ein Kirchhof, welcher erſt im Jahre 1518, in Folge einer in Nürnberg herrſchenden Peſt, da man Anſtand nahm, die Leichen in der Stadt zu begraben, zum allgemeinen Kirchhofe der Stadt beſtimmt, im Jahre 1519 als ſolcher geweiht und erſt viel ſpäter, im Jahre 1662, bis zu dem Calvarienberge hin erweitert worden iſt. Die Leichen aus der Stadt wurden auch nicht durch das Thiergärtner, ſondern durch das Neue Thor, alſo gar nicht an den Stationen vorbei, nach dem Kirchhofe gebracht.

4) Nicht das »Haus zum geharniſchten Mann« in der Stadt, wie gewöhnlich irrthümlich angegeben wird.

5) Dürer ſoll als Knabe, noch bevor er zu Wolgemut in die Lehre kam, was im Jahre 1486 geſchah, unter Leitung ſeines Vaters »die ſieben Fälle Chriſti« in Silber getrieben haben. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daſs dieſe Jugend-Arbeit Dürers mit den erſten Entwürfen Krafts in Verbindung ſtand, vielleicht auf ihnen beruhte.

XXXVII.

PETER VISCHER UND SEINE SÖHNE.

Von

R. Bergau.

Peter Vischer und seine Söhne.

Der Vater: geb. zu Nürnberg um 1455; gest. daselbst 1529.

Nürnberg war seit der ältesten Zeit berühmt wegen Bereitung und Bearbeitung der Bronze, in alter Zeit Messing genannt. Anfangs bereiteten, oder wie es damals hiefs »brannten«, die Messingschlager und Messingschmiede die Metallmischung, welche sie verarbeiteten, selbst; später bildete sich dafür ein eigenes Handwerk, das der Messingbrenner. Die Messingschlager schlugen das Metall zu Platten und die Messingschmiede, auch Rothschmiede oder Rothgiefser genannt, verarbeiteten diese weiter. Dafs die Nürnberger Rothschmiede in besonderem Ansehen standen, beweist u. A. die Thatsache, dafs der Meistersinger Hans Rosenplüt, der Schnepperer, in seinem im Jahre 1447 gedichteten Lobliede auf Nürnberg sie, »der geleichen in aller welt nit lebt« besonders lobend hervorhebt, »Und keinerley stuck ist in zu schwer«. Der Rath der Stadt war stets bemüht diese Industrie nach Möglichkeit zu schützen und der Stadt, um des materiellen Vortheils willen, als Eigenthümlichkeit zu erhalten. Schon im Jahre 1381 verbot er die Ausfuhr des gebrannten Messings. Ohne seine besondere Erlaubnifs durfte kein Rothschmied, Meister, Geselle oder Lehrjunge, selbst wenn er arbeitslos war, aus Nürnberg fortziehen, noch sein Handwerk aufserhalb der Stadt ausüben. Auch durften sie bei keinem andern Gewerke, etwa den Glocken-, Büchsen- oder Kannengiefsern, arbeiten. — Jeder Rothschmied mufste vier Jahre lernen und wenigstens vier Jahre als Geselle gearbeitet haben, bevor er, »laut der Ordnung«, sein Meisterstück machen und Meister werden durfte.

Ihren Weltruhm erlangten die Nürnberger Messing-Arbeiten durch Meister

Peter Viſcher und ſeine Söhne, welche von den vornehmſten Perſonen aus ganz Deutſchland mit den gröſsten Aufträgen überhäuft wurden. Das erſte Mitglied dieſer ſpäter ſo berühmten Familie erſcheint in Nürnberg in der Mitte des 15. Jahrhunderts. Im Jahre 1453 erhielt der Rothſchmied-Geſelle Hermann Viſcher, gegen Zahlung von 2 fl., in Nürnberg das Bürger- und Meiſterrecht, woraus ſich ergiebt, daſs er nicht in dieſer Stadt geboren, ſondern dort eingewandert war. Wir wiſſen von ihm nur, daſs er ein geſchickter Rothſchmied war, daſs er zweimal, zuerſt mit Felicitas, dann mit Anna verheirathet geweſen, von der erſten Frau zwei Kinder, Peter und Martha, letztere ſpäter verheirathet mit Peter Mülich, von der zweiten Frau drei Söhne, Bartholomäus, Hans und Enderlin, hatte und im Jahre 1487 geſtorben iſt.

Von ſeinen Arbeiten, die wohl meiſt nur kleine Geräthe waren, iſt nur das 1,38 Meter hohe, reich ausgebildete Taufbecken in der Pfarrkirche zu Wittenberg vollkommen beglaubigt. »Meiſter herman Viſcher zu nürbeg« hat es, laut daran befindlicher Inſchrift, im Jahre 1457 (do man zalt von cristi gepurt M·CCCC vnd dar noch Jm LVII jar) »volbracht«. Das Becken ſelbſt, 0,70 M. im Durchmeſſer, getrieben, iſt von einer gegoſſenen achteckigen Hülle umgeben, welche mit den etwa 0,28 M. hohen Statuetten von acht Apoſteln im hohen Relief, auf damaſtartig gravirtem Hintergrunde, und an den Ecken mit Strebepfeilern verſehen iſt. Es ruht auf einem vielgegliederten, ziemlich unorganisch concipirten Geſtell, beſtehend aus einer Mittelſäule und vier geſchwungenen Stützen, welche oben durch Rundbogen mit einander verbunden ſind. Dazwiſchen ſind dann noch mit Fialen geſchmückte Pfeiler angebracht, und vor denſelben ſtehen auf beſondern kleinen Säulchen die 0,31 M. hohen vollrunden Statuen der übrigen vier Apoſtel. Ganz unten an den Ecken der Baſis befinden ſich vier Wappen haltende Löwen. Auf den Pfeilern ſelbſt ſind an verſchiedenen Stellen kleine Beſtien angebracht. Die Architektur iſt ſchulmäſsig behandelt und zwar im Stil der ſpäteſten Gothik. Der Entwurf dazu iſt ohne Zweifel von einem Architekten gemacht. Die Statuetten ſind ſehr gedrungen, die unteren weniger als die oberen. Die künſtleriſche Ausführung iſt ziemlich roh und unbeholfen. Man ſieht, daſs der Verfertiger nicht vollkommen Herr der Technik war. Das Ganze beſteht aus vielen kleinen Stücken, welche zuſammgelöthet oder aneinander geſchraubt ſind. Ob Viſcher ſelbſt, oder, was wahrſcheinlicher iſt, ein Anderer die Modelle zu dieſem Werke geliefert, läſst ſich nicht feſtſtellen.

Höchſt wahrſcheinlich hat Hermann Viſcher auch mehrere der im Dom zu Bamberg befindlichen Grabplatten von Domherrn, ſo wie diejenige des Biſchofs Georg I. v. Schaumberg (1459—1475) gefertigt. Sie ſind ganz in derſelben Art concipirt und in gleicher Weiſe behandelt wie die ſpäter zu erwähnenden Grabmäler daſelbſt, welche ſein Sohn Peter geliefert hat. Hermann's Arbeit, 2,80 M. hoch und 1,37 M. breit, ist sehr groſsartig angelegt und vortrefflich ausgeführt. Vielleicht iſt von ihm auch eine der ſpäter näher zu beſchreibenden Grabplatten im Dom zu Meiſsen, nämlich diejenige des Biſchofs Sigismund von Würzburg († 1457), Sohn des Kurfürſten Friedrich des Streitbaren, welche vor allen übrigen dortigen Grabplatten dadurch ſich auszeichnet, daſs ihre Darſtellung nicht in Zeichnung beſteht, ſondern in ganz flachem Relief gehalten iſt.

Auſser dieſem Hermann Viſcher wird in dem alten Nürnberger Bürgerbuche noch ein Reinhart (nicht Eberhart, wie gewöhnlich angegeben) Viſcher, »Rotſmid«,

als im Jahre 1459 unter die Bürger aufgenommen, genannt. Von ihm, der vielleicht ein jüngerer Bruder des genannten Hermann war, wiſſen wir nichts Anderes, als daſs er im Jahre 1488 geſtorben iſt.

Peter Viſcher, auch Fiſcher geſchrieben, endlich, der weltberühmte Meiſter, iſt ein Sohn des im Jahr 1487 geſtorbenen Hermann Viſcher und ſeiner Ehefrau Felicitas. Er wurde in Nürnberg um das Jahr 1455 geboren. Ein genaues Datum iſt uns für ſeine Geburt nicht überliefert. Wir kommen jedoch auf die angegebene Zeit, weil Neudörfer berichtet, daſs er gleich alt mit dem Bildhauer Adam Kraft war, mit dieſem und dem Kupferſchmiede Sebaſtian Lindenaſt zuſammen aufgewachſen, mit ihnen auch ſein Leben lang befreundet geblieben ſei (ſiehe auch die Biographie des Adam Kraft), und weil Peter Viſcher in ſeiner für das Sebaldusgrab um das Jahr 1509 gefertigten Portrait-Statuette als ein Mann von etwa 55 Jahren erſcheint. Er erlernte bei ſeinem Vater das Handwerk, machte bald nach dem Tode deſſelben ſein Meiſterſtück und wurde im Jahre 1489 als Meiſter aufgenommen. Im Jahre 1490 heirathete er dann Margreth, Tochter von Hans Groſs, welcher am 4. Oktober deſſelben Jahres gelobte, daſs er ſeiner Tochter den grünen Mantel, die Schaube und den Schleier, den er ihr für die Hochzeit geliehen hatte, ſchenken wollte, wogegen Peter Viſcher durch Handſchlag dem Richter verſprach, daſs er ſeinem Weibe die genannten Stücke nicht verkaufen, noch verſetzen werde. Viſcher wohnte damals in einem Hauſe »am Sand bei dem Schieſsgraben«, welches er nach dem Tode ſeines Vaters um 734 fl. übernommen und dagegen ſeiner Stiefmutter 29 fl., ſeiner Schweſter, Martha Mülichin, 240 fl., jedem ſeiner drei unmündigen Brüder 75 fl. herausgezahlt hatte. Viſcher's erſte Frau, welche ihm wahrſcheinlich ſeinen älteſten Sohn Hermann geboren hat, ſtarb bald, worauf er im Jahre 1493 eine Dorothea heirathete, die ihm eine Mitgift von 120 fl. einbrachte. Doch ſcheint auch dieſe bald darauf geſtorben zu ſein, denn es wird ſpäter wieder eine Margareth als ſeine Frau genannt, welche erſt im Jahre 1522 ſtarb. Peter Viſcher hatte im Ganzen ſechs Kinder. Auſser dem ſchon genannten Hermann noch vier Söhne, Peter, Hans, Jacob und Paulus und eine Tochter, Margaretha, ſpäter verheirathet mit Georg Ringler. Sie Alle dürften im letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts geboren ſein.

Peter Viſcher[1]) übernahm von ſeinem Vater eine für gröſsere Guſswerke eingerichtete Werkſtatt, darin er ſelbſt bisher fleiſsig gearbeitet hatte, und eine gewiſſe Kundſchaft, in welcher die Biſchöfe und das Domcapitel von Bamberg eine hervorragende Stelle eingenommen zu haben ſcheinen. Weil Viſcher zudem vor allen ſeinen Zunftgenoſſen durch beſondere Kunſtfertigkeit ſich auszeichnete, erhielt er ſich nicht nur ſeine Kundſchaft — die andern Meiſter hatten in ihren Werkſtätten nicht die Einrichtung für Herſtellung ſo groſser Güſſe, konnten ihm daher nicht erfolgreiche Concurrenz machen — ſondern ſein Ruf verbreitete ſich immer mehr und verſchaffte ihm bald zahlreiche, für ihn ſehr ehrenvolle Aufträge. Daneben wird er aber auch noch mancherlei kleinere Arbeiten, allerlei Geräth für Kirchen und den häuslichen Gebrauch gefertigt haben.

Zu ſeinen erſten, gröſsern, ſelbſtändigen Arbeiten, die vielleicht zum Theil noch bei ſeinem Vater beſtellt waren, gehört die vollrunde, ganz frei auf einem Löwen ſtehende »Statue des Grafen Otto IV. von Henneberg« (geb. 1437, geſt. 1502) in der von deſſen Vater, Georg I., und deſſen Bruder, Friedrich II. Grafen von Henneberg-Römhild, in den Jahren 1450—1470 erbauten Stiftskirche zu

Römhild. Es iſt eine lebensgroſse 1,75 M. hohe Geſtalt in voller Rüſtung, einen ſogenannten Schalenhelm auf dem Haupte, ein groſses, zweihändiges Schlagſchwert in der Linken, eine Fahne mit dem Henneberg'ſchen Wappen in der Rechten. Hinter dem Ritter, in der Wand eingelaſſen, befinden ſich drei 0,15 M. breite, zuſammenhängende Streifen, auf welchem folgende, erhaben gearbeitete aus gothiſchen Majuskeln beſtehende Inſchrift ſich befindet: »Anno dni MCCCC vnd in dem LXXXXXII jar ist der hochgeporn her herre ott grave vnd herre zu hennenberg verſchieden dem Got gnedig ſey amen«. Bei dieſer Inſchrift iſt auffallend, daſs die Angabe des Todestages fehlt, und daſs die Jahreszahl in ſo ungewöhnlicher Weiſe — ähnlich kommt ſie am Wittenberger Taufbecken vor — geſchrieben iſt. Es ſcheint dies eine Eigenthümlichkeit des Hermann Viſcher geweſen zu ſein. Doebner giebt an, daſs nur die letzten Zahlzeichen XXII ſpäter in den vom Rothgieſser leer gelaſſenen Raum hinein gemeiſselt worden ſind. Das Grabmal wurde demnach von dem Grafen Otto ſelbſt, der nicht verheirathet war, alſo ohne Leibeserben ſtarb, noch bei ſeinen Lebzeiten, vielleicht als er im Jahre 1487 gelegentlich eines dort gehaltenen Reichstags in Nürnberg war, beim Meiſter Hermann Viſcher, dem Vater, beſtellt. Rechts und links von dieſen Inſchriftſtreifen ſind acht Wappen auf einfachen Schildern ohne ornamentale Umgebung angebracht. Es ſind dies die Wappen von Otto's Ahnen, und zwar rechts von väterlicher Seite (Henneberg-Römhild, Henneberg-Schleuſſingen, Schwarzburg und Baden), links die von mütterlicher Seite (Naſſau, Hohenlohe, Saarbrücken und Oesterreich). Eine auf den Verfertiger bezügliche Inſchrift oder ein Monogramm iſt auf dieſem Denkmal nicht vorhanden. — Das Motiv deſſelben iſt keineswegs neu, denn die Grabmäler des Vaters, Georg's I. († 1465) und der beiden Brüder, Hermann († 1465) und Friedrich II. († 1488), ſämmtlich ebenfalls in derſelben Kirche, ſind ganz ähnlich, jedoch von Stein. Graf Otto wird dem Meiſter bei der Beſtellung wohl genaue Vorſchriften gemacht haben. Die Statue ſelbſt iſt ſehr ſchön, edel in der Haltung, lebendig und in allen Theilen mit Verſtändniſs durchgeführt. Der Löwe dagegen, auf welchem der Ritter ſteht, iſt eine ziemlich roh behandelte Beſtie mit fletſchenden Zähnen; ſie iſt augenſcheinlich mit Abſicht conventionell behandelt. Das Modell zu der Statue dürfte wohl ein Werk von Viſcher's Jugendfreunde und ſtetem Genoſſen, dem Bildhauer Adam Kraft, ſein, auf deſſen Relief »St. Georg den Drachen tödtend« an der Faſsade des Hauſes Thereſienſtraſse 23 zu Nürnberg ein ganz ähnlicher Ritter in derſelben Rüſtung dargeſtellt iſt.

Der Guſs iſt vorzüglich, ſehr ſauber ciſelirt und jetzt mit ſchöner brauner Patina verſehen. Die Statue beſteht aus mehreren kleinern Theilen, welche unter einander zuſammen geſchraubt ſind. So ſind z. B. der Helm, der Kopf, die beiden Arme, der Löwe etc. beſondere Stücke; daſs Schwert und Fahne beſonders gegoſſen ſind, verſteht ſich von ſelbſt. Der Löwe ist hinten nicht voll, ſondern es fehlt an ihm, weil er dicht an der Wand ſteht, das hintere Stück. Peter Viſcher ſcheint dieſe Statue in Römhild ſelbſt aufgeſtellt zu haben; denn aus einem im Harsdorfer'ſchen Familien-Archive zu Nürnberg noch erhaltenen Originalſchriftſtück von Peter Viſcher's Hand ergiebt ſich, daſs er im Jahre 1493 längere Zeit von Nürnberg abweſend geweſen iſt und für dieſe Zeit den Peter Harsdorfer zu ſeinem Bevollmächtigten ernannt hatte.

Dieſes Denkmal befand ſich früher in der Kirche ſelbſt, dicht neben der

Kanzel, ſteht jetzt aber in der Taufkapelle neben dem ſpäter zu erwähnenden Grabmale des Grafen Hermann VIII. und ſeiner Gemahlin.

Im National-Muſeum zu München befindet ſich — man weiſs nicht woher gekommen — eine Bronze-Statue mit der Jahreszahl 1490, ſonſt jedoch ohne andere Inſchrift oder Zeichen. Es iſt eine ſehr individuell gehaltene, mit groſsem Verſtändniſs modellirte, halb lebensgroſse, knieende männliche Figur in tragender Geberde, welche lebhaft an die etwa gleichzeitig entſtandenen drei lebensgroſsen Geſtalten Adam Kraft's, welche das Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg tragen, erinnert. Es iſt in hohem Grade wahrſcheinlich, daſs auch dieſe Figur, ohne Zweifel ein Theil einer gröſsern Gruppe, nach einem Modell von Adam Kraft, von Peter Viſcher gegoſſen worden iſt.

Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts führte Peter Viſcher dann die Grabmäler für verſchiedene Domherrn und auch drei Biſchöfe von Bamberg aus, welche, einem damals allgemein, beſonders bei Geiſtlichen aber auch bei Laien üblichen Gebrauche gemäſs, von ihnen ſchon bei Lebzeiten bestellt und für ſie angefertigt wurden.

Zunächſt ertheilte Biſchof Heinrich III., Groſs von Trockau (1487—1501), dem Meiſter den Auftrag, ihm eine Grabplatte mit ſeinem Bilde, ähnlich der von Viſcher's Vater für ſeinen Amtsvorgänger, Georg I., gelieferten, zu fertigen. Viſcher führte ſie im Jahre 1492 aus. Dieſelbe beſteht aus einer 2,07 M. langen, 1,07 M. breiten Bronze-Platte, auf welcher der Biſchof in ganzer Figur auf einem Löwen (doch wohl dem Symbol der Stärke) ſtehend (nicht liegend) in vollem Ornate, die Mitra auf dem Haupte, Biſchofsſtab und Kreuz in den Händen haltend, von vorn geſehen, in ganz flachem Relief dargeſtellt iſt. Er ſteht unter einer Art Baldachin, welcher, als gothiſches, ſich durchkreuzendes Stabwerk mit Krabben auf zwei an den äuſserſten Kanten ſchlank aufſteigenden Säulchen ruhend, ebenfalls in flachem Relief gebildet iſt. Zu den Füſsen des Biſchofs befindet ſich vor dem Löwen ſein Wappen, quadrirt mit demjenigen ſeines Bisthums. Rund um dieſe Darſtellung zieht ſich ein einfacher Rahmen, auf welchem in lateiniſchen Minuskeln die Inſchrift angebracht iſt, welche in den üblichen Formeln beſagt, daſs der Biſchof Heinrich im Jahre 1501 geſtorben iſt und in Frieden ruhen möge. An den vier Ecken des Rahmens ſind, je in einem Vierblatte, die Wappen von Groſs von Trockau, Lichtenſtein, Marſchall und Künsberg angebracht.

Der flache Reliefſtil iſt ſehr geſchickt durchgeführt. Die Gewänder, auch die Mitra, ſind durch Linien-Ornamente als Damaſt bezeichnet. Ganz flach muſste das Relief gehalten werden, weil dieſe Bronzeplatte auf dem Grabſteine vor dem Altar des Peters-Chors in den Fuſsboden der Kirche eingelaſſen wurde (jetzt iſt ſie an der Wand befeſtigt) und allzu groſse Erhöhungen das Begehen deſſelben, beſonders bei feierlichen Functionen, unbequem gemacht hätten. Dieſe Platte beſteht aus elf Stücken, iſt gut gegoſſen und ſehr ſauber ciſelirt. Sie koſtete dem Biſchofe 61 fl., nämlich 60 fl. erhielt vertragsmäſsig Peter Viſcher, $^1/_2$ fl. wurde Trinkgeld, wahrſcheinlich an die Gehilfen Viſcher's, bezahlt und $^1/_2$ fl. betrug der Fuhrlohn für die Platte (ſie wog 4 Ctr.) von Nürnberg nach Bamberg (62 Kilometer). In der oben erwähnten Inſchrift war bei Anfertigung der Platte Jahr und Tag des Todes offen gelaſſen. Nach dem Tode des Biſchofs muſste dieſes Datum nachträglich eingegraben werden. In der biſchöflichen Kammerrechnung findet ſich ein Vermerk, daſs Meiſter Marx Streubel,

Goldſchmidt und Bambergiſcher Münzmeiſter, im Jahre 1501 6 Pfund erhalten habe, »die Jahrzahl auf meines gnäd. Herrn ſeligen Leichenſtein auszugraben«.

Der Nachfolger des Biſchofs Heinrich's III. war Veit I., Truchſess (1501—1503). Von ihm iſt eine Grabplatte, urſprünglich ebenfalls im Fuſsboden des Peters-Chors, jetzt in der Wand befeſtigt, vorhanden, ganz ähnlich der vorher beſchriebenen und von genau derſelben Gröſse, nur mit dem Unterſchiede, daſs das Geſicht ein anderes und daſs der Baldachin, ſtatt aus Stabwerk, hier aus Ranken mit Blättern gebildet iſt. Auch ſind die Wappen natürlich entſprechend andere, diejenigen der Familien Truchſess von Pommersfelden, Lichtenſtein, Wilhelmsdorf und Thunfeld. Die Inſchrift beſagt, daſs der Biſchof im Jahre 1503 geſtorben iſt.

Sein Nachfolger war Georg II., Marſchalk von Ebnet (1503—1505). Die Grabplatte deſſelben, urſprünglich im Fuſsboden des Georgen-Chors gelegen, jetzt an der Wand deſſelben befeſtigt, iſt von gleicher Gröſse und gleicher Beſchaffenheit, wie die beiden vorher beſchriebenen. Auch der Baldachin iſt derſelbe wie vorher. Die vier Wappen an den Ecken ſind diejenigen der Familien Ebnet, Künsberg, Herbelſtädt und Rotenhan. Die Inſchrift beſagt, daſs der Biſchof im Jahre 1505 verſchieden iſt. Aus der biſchöflichen Kammerrechnung ergiebt ſich, daſs dieſer Grabſtein bei Peter Viſcher um 60 fl. beſtellt worden iſt und daſs der Maler Wolfgang Katzheimer 3 Pfund für »eine Viſirung zum Guſs über Biſchof Georgs Leichenſtein« erhalten habe. Als die Platte in Bamberg angekommen war, fand ſich, daſs der Stein über der Gruft, auf welcher ſie befeſtigt werden ſollte, zu klein war. Es muſste ein neuer gefertigt werden. Meiſter Wilhelm, Steinmetz, erhielt dafür 2 Pfund 12 Pfennige.

Alle drei Grabplatten stimmen nach Gröſse, Zeichnung, Stil und techniſcher Ausführung zwar mit einander überein, doch hat der Rothgieſsermeiſter Peter Viſcher wohl nur den Guſs und die Ciſelirung dieſer Platten beſorgt. Die Zeichnung dazu iſt, wie angegeben, vom Maler Katzheimer. Wer nach dieſer Zeichnung das Guſs-Modell, welches höchſtwahrſcheinlich von Holz war, gefertigt hat, iſt nicht bekannt. Vielleicht war es der ſogleich zu erwähnende Bildſchnitzer Simon Lamberger. Uebrigens war Katzheimer kein ideenreicher Künſtler, denn die Compoſition des Ganzen iſt die für Werke der Art damals allgemein übliche und ſehr beliebte. Auch die Anfertigung des Modells nach der Zeichnung bedurfte keiner hervorragenden Kraft.

Aehnlich, wie die ſoeben beſchriebenen Grabplatten, jedoch einfacher und zum Theil ganz handwerksmäſsig behandelt, ſind auch die Grabplatten der Domherrn von Bamberg, deren Vischer eine grosse Anzahl gefertigt hat. Sie befanden ſich früher im Fuſsboden der sogenannten Supultur, sind jetzt an den Wänden derſelben aufgestellt und kürzlich in würdiger Weise restaurirt. Derartige Arbeiten ſcheinen in der Werkſtatt Viſcher's, etwa bis zum Jahre 1515, ein ſtehender Artikel geweſen zu ſein. Doch ſind einzelne derſelben auch noch nach dem Tode des Vaters von ſeinem Sohne Hans gefertigt worden.

Bald nach Vollendung des erſten der drei beſchriebenen Grabmäler wurden Peter Viſcher und der Bildſchnitzer Simon Lamberger im Jahre 1494 vom Kurfürſten Philipp von der Pfalz nach Heidelberg berufen, um ihm mit ihrem »Rath und Handwerk zu dienen.« Auf Zureden des Raths folgten ſie dieſem Rufe, blieben einige Zeit bei dem Kurfürſten und arbeiteten für ihn. Was Viſcher dort gemacht hat, iſt nicht bekannt.

Vom Grabmal der Herzogin Sidonie im Dome zu Meifsen.

Er ſcheint nicht lange von Nürnberg abweſend geweſen zu ſein, denn ſchon im Jahre 1496 hatte er wieder eine gröſsere Arbeit vollendet, nämlich das »Grabmal des Biſchofs von Breslau, Johannes IV. Roth«. Es iſt dies eine groſse, in flachem Relief ausgeführte Gedenktafel, welche in der ſüdlichen Wand der Manſionorien- oder Pogarellen-Kapelle, dem kleinen Chor der Kathedrale zu Breslau, in welcher Biſchof Johann nicht weit von dem Biſchofe Prezlaus Pogarell, dem Stifter derſelben, auch beſtattet wurde, eingelaſſen iſt. Sie iſt den eben beſchriebenen Denkmälern in Bamberg ſehr ähnlich, nur groſsartiger und reicher ausgebildet. Luchs nennt ſie das ſchönſte Biſchofsdenkmal in Schleſien.

Biſchof Roth war in dem Städtchen Wimbding, unfern Nördlingen, geboren. Er kannte demnach höchſt wahrſcheinlich Nürnberg aus eigner Anſchauung, hatte von dem Grabmale des Biſchofs Georg I. gehört, es vielleicht ſogar geſehen und wurde dadurch veranlaſst ein ähnliches für ſich ſelbſt zu beſtellen.

Der Biſchof ſteht, von vorn geſehen, lebensgroſs in ganzer Figur, in vollem Ornat, die Mitra auf dem Haupte, den Biſchofsſtab in der Rechten, das Evangelienbuch in der Linken haltend, auf einem Löwen mit auffallend langer Mähne, welcher auf einem niedrigen Poſtament liegt. Dieſer Löwe hält das Familienwappen des Biſchofs, umgeben von den Wappen Schleſiens und des dem Biſchofe gehörenden Fürſtenthums Neiſse. Der Biſchof ſteht in einer gothiſchen Kirche, welche unten durch einen Fuſsboden mit quadratiſchen Täfelchen, oben durch Säulen, Gewölbe und Fenſter angedeutet iſt. Der gröſste Theil des Hintergrundes wird jedoch durch einen mit Ringen und Schnüren an einer wagerechten Stange befeſtigten Teppich eingenommen, welcher mit dem am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts allgemein beliebten und von Viſcher oft angewendeten Granatapfel-Muſter geſchmückt iſt. Ueber dem Biſchofe befindet ſich der übliche Baldachin in ſtrenger Architektur in Relief ausgeführt. Rechts und links von dieſer Hauptdarſtellung befindet ſich, dieſelbe portalartig umſchlieſsend, je ein ſchmaler Streifen, in welchem auf einfachem Poſtamente unter gothiſchem Baldachin regelmäſsiger Bildung ſechs Statuetten, nämlich Maria mit dem Chriſtuskinde auf dem Halbmonde, die beiden Johannes, als Schutzpatron der Kathedrale und des Biſchofs, St. Andreas, St. Georg und der Biſchof St. Emmeran ſtehen. Rund um das Ganze zieht ſich der mit einem ſchmalen Laubornament eingefaſste Rahmen mit einer Inſchrift, welche beſagt, daſs der Biſchof Johann am 21. Januar 1506 geſtorben iſt. Das Datum iſt, wie noch jetzt deutlich erkennbar, ſpäter eingefügt. An den vier Ecken des Rahmens ſind, wie auf Grabſteinen allgemein üblich, in Vierpäſsen die Symbole der Evangeliſten angebracht. Ganz unten am Rande befindet ſich, kaum ſichtbar und erſt im Jahre 1826 wieder entdeckt, die Inſchrift: »gemacht zu nürmberg fon mir peter fiſcher im 1496 jar.« eingravirt.

In der Erfindung des Ganzen iſt nichts Neues, ſondern Alles in der hergebrachten und damals allgemein beliebten Art gedacht und ausgeführt. Von ganz ähnlicher Anordnung ſind zum Beiſpiel auch die Grabmäler des Erzbiſchofs Johann II. von Naſſau († 1419) und des Erzbiſchofs Diether von Iſenburg († 1482) im Dome zu Mainz. Der Beſteller ſelbſt hatte wahrſcheinlich Alles genau angegeben und auf jene oder ähnliche Denkmäler als Vorbilder hingewieſen. Doch iſt das Werk groſsartig und mit Sinn für Würde und Schönheit behandelt und in allen Einzelheiten mit Sorgfalt durchgeführt. Beſonders ſchön und individuell iſt auch der

Kopf des Biſchofs. Das Relief iſt ſtilgemäſs, und die Architektur ſtreng ſchulmäſsig und richtig. Die kleinen Heiligengeſtalten ſind etwas gedrungen in ihren Verhältniſſen, die Falten der Gewänder motivirt und gut angeordnet. Entwurf und Modell zum Ganzen ſind wohl ebenfalls von Adam Kraft. Weil die Herſtellung der ganzen Tafel in einem Stücke in techniſcher Beziehung beim Gieſsen dem Meiſter zu viel Schwierigkeit gemacht haben würde, hat er das Biſchofsbild aus zwei gleich groſsen, faſt quadratiſchen Tafeln und den Rand aus acht Stücken zuſammengeſetzt. Alles iſt gut gegoſſen und ſorgfältig ciſelirt. Die Ornamente auf den Gewändern und auf dem Teppich und die Andeutung des Kircheninnern ſind in Zeichnung durch Gravirung, welche jedoch zum gröſsten Theil ſchon auf dem weichen Modelle ausgeführt wurde, hergeſtellt.

Viſcher ſcheint auch dieſes Grabmal in Breslau ſelbſt aufgeſtellt zu haben, denn im Harsdorfer'ſchen Familienarchive zu Nürnberg iſt noch ein zweites Schreiben von ſeiner Hand erhalten, aus welchem ſich ergiebt, daſs er auch im Jahre 1496 längere Zeit von Nürnberg abweſend geweſen iſt und für dieſe Zeit wieder den Peter Harsdorfer zu ſeinem Bevollmächtigten ernannt hatte.

Dieſer Breslauer Grabplatte nach Compoſition und Stil ſehr nahe ſtehend iſt die Grabplatte des Cardinals Friedrich, des jüngſten Sohnes des Königs Kaſimir's IV. von Polen, im hohen Chor des Doms zu Krakau. Sie liegt dicht vor dem Hochaltar an Stelle der Stufen, welche von dem Chore in das Langhaus herabführen. Die Stirnfläche dieſes die Stufen unterbrechenden Grabmals iſt von einer anderen Reliefplatte in Bronzeguſs eingenommen, während die beiden Seiten, ſoweit ſie zwiſchen den Stufen ſichtbar ſind, mit gröſseren Wappen-haltenden Engeln und kleinen Amoretten, welche auf Delphinen reiten und muſiciren, geſchmückt ſind. Die eigentliche Grabplatte, 2,95 M. lang 0,80 M. breit, iſt nur mit Zeichnung verſehen, welche, ſchon in das für den Bronzeguſs hergeſtellte Modell eingeſchnitten, ſpäter, nach erfolgtem Guſſe, auf der Platte ſelbſt nachgebeſſert worden iſt.

In der Mitte der Platte iſt der Cardinal, überlebensgroſs, ganz von vorn geſehen, in vollem Ornate dargeſtellt, in ſeiner Linken das Evangelium, in ſeiner Rechten den Krummſtab haltend. Zu ſeinen Füſsen liegt, durch das lange Gewand zum Theil verdeckt, ein Löwe. Hinter ihm erſcheint wieder ein unten mit Franzen verſehener Teppich mit dem bekannten Granatapfelmuſter mittels Schnüren und Ringen an einer querdurchlaufenden Stange befeſtigt. Ueber der Stange blickt man in das Innere einer Kirche mit ſpitzbogigen Gewölben und rundbogigen mit reichem gothiſchen Maſswerk verſehenen Fenſtern. Der obere Abſchluſs der Darſtellung wird durch reiche, baldachinartige Architektur gebildet. Dieſelbe ſtützt ſich zu beiden Seiten auf zwei Streifen, welche, ähnlich wie bei dem beſchriebenen Breslauer Denkmal, die mittlere Darſtellung einrahmen und den Biſchof wie in einem Portale ſtehend erſcheinen laſſen. In dieſen ſeitlichen Streifen ſind die Biſchöfe St. Albertus und St. Stanislaus unter reichen Baldachinen dargeſtellt. Ganz unten ſind unter eleganter Baldachin-Architektur die von Mitren bekrönten Wappen des Hauſes Jagello (Lilien und Kronen), ganz oben unter Cardinalshüten die Wappen von Polen und Litthauen, deren Primas der Verſtorbene war, angebracht. Um das Ganze zieht ſich ein ſchmaler Rand mit einer den Verſtorbenen lobenden Inſchrift, jedoch ohne Angabe der Zeit des Todes.

Der Stil der Zeichnung ist ausserordentlich edel und schön; der grossartige Faltenwurf zeigt kaum eine Spur von der bekannten Manier der fränkischen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Architektur ist sehr rein, streng constructiv und doch mit Rücksicht auf den Zweck als Flächenornament gedacht.

Ganz anders ist das 0,95 M. hohe, 1,73 M. breite Relief an der Stirnseite. Die Jungfrau Maria in langen Gewändern, eine Krone auf dem Haupte, ihr Kind auf dem Arme haltend, sitzt auf einem grossen Kissen. Hinter ihr halten zwei Engel einen mit dem Granatapfelmuster geschmückten Teppich ausgespannt. Vor der Mutter Gottes kniet in anbetender Stellung der Cardinal Friedrich — hier auffallender und jedenfalls irrthümlicher Weise als alter Mann dargestellt — in voller Amtstracht. Hinter ihm steht, ihn gleichsam empfehlend, der heilige Stanislaus, Schutzpatron von Polen mit seinem Attribut, einem wandelnden Leichnam (mit Rücksicht darauf, dass derselbe nach der Legende einen Todten zum Leben erweckt haben soll). Ueber dem Ganzen zieht sich in vier Zeilen eine lateinische Inschrift hin, welche besagt, dass der Cardinal 35 Jahre alt, am 14. März 1503 gestorben sei und sein Bruder, König Sigismund, ihm dieses Denkmal im Jahre 1510 errichtet habe.

Dieses Relief ist, obgleich gothische Einzelheiten daran noch vorkommen, schon ganz im Stil der deutschen Früh-Renaissance gedacht und ausgeführt und ist offenbar auch viel jünger als die noch bei Lebzeiten des Cardinals gefertigte eigentliche Grabplatte. Die Madonna erscheint besonders schön; ihre Gewänder sind voll, der Faltenwurf in schönen langen Linien fliessend. In der Ausführung dieses Reliefs ist schon die Hand eines der Söhne Peter's, doch wohl diejenige des Hermann Vischer, zu erkennen.

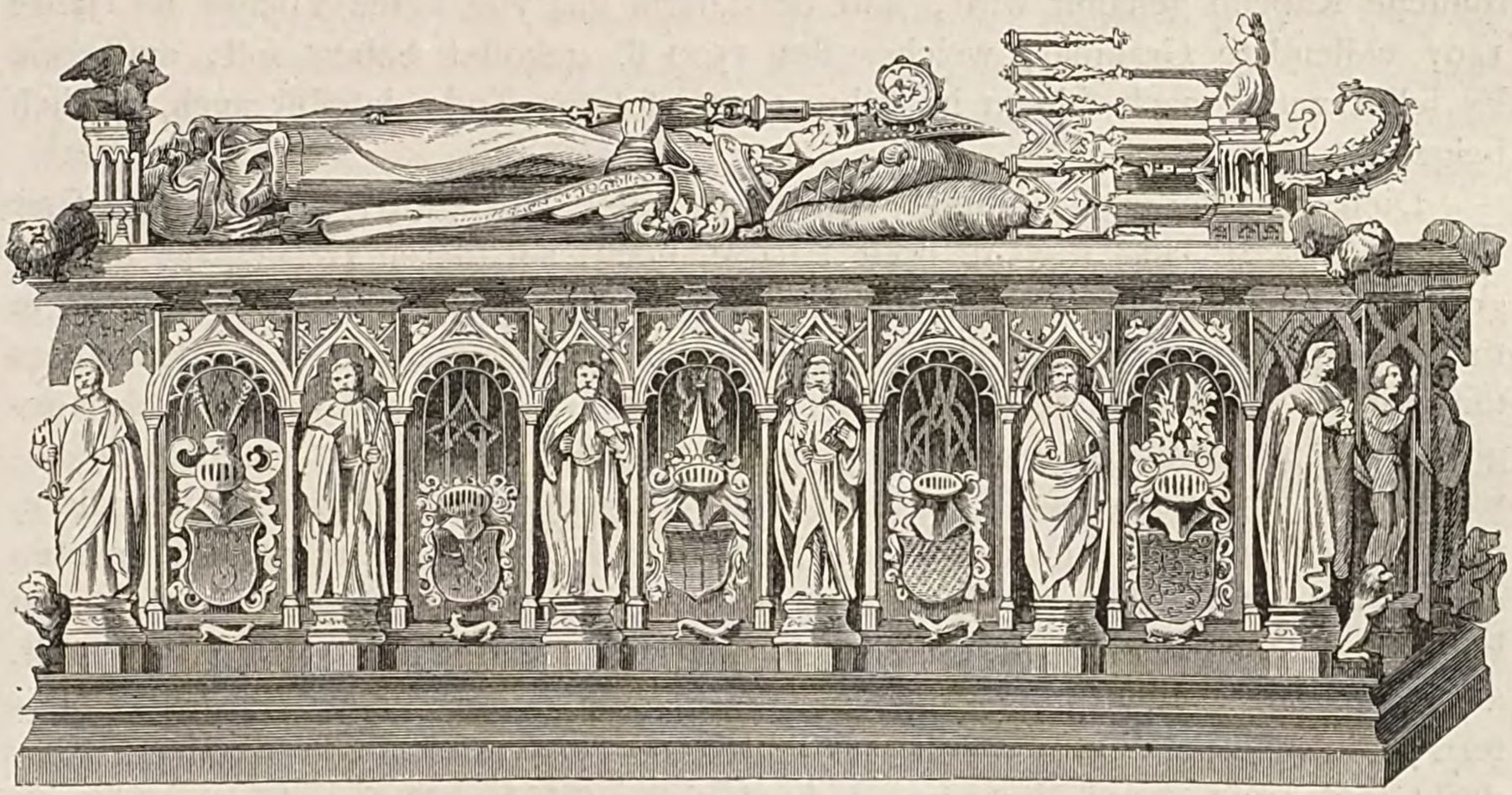
Dass dieses Grabmal für Krakau in Nürnberg bestellt und ausgeführt wurde, darf bei der im fünfzehnten Jahrhunderte sehr regen Verbindung beider Städte mit einander nicht auffallen.

An die soeben beschriebene Krakauer Grabplatte schliessen sich zunächst einige sehr ähnlich behandelte messingene Grabplatten im Dom zu Meissen, welche freilich meist wohl erst etwas später entstanden sind.

Kurfürst Friedrich der Streitbare († 1428) erbaute nämlich in den Jahren 1423—1425 an der Westseite des Doms zu Meissen eine Kapelle, als Grabstätte für sich und seine Familie. In der Mitte derselben befindet sich sein eigenes von seinem Sohne Friedrich dem Gütigen errichtetes Grabmal in Form eines Sarkophags. Rings um denselben liegen im Fussboden neun, und in der daranstossenden, von Georg dem Bärtigen erbauten, Kapelle, noch zwei, sehr dünn in Messing gegossene, auf Steinen befestigte Grabplatten mit den lebensgrossen Bildern der Verstorbenen, umgeben von dem üblichen Inschriftenrand. Die Darstellung auf denselben ist in sehr kräftiger Zeichnung ausgeführt, deren Linien in der Platte nach Art einer gestochenen Kupferplatte, vertieft sind. Die Buchstaben der Inschrift dagegen stehen, nach Art eines geschnittenen Holzstockes, erhaben auf vertieftem Grunde. Doch sind die vertieften Linien, wie aus den abgerundeten Rändern derselben zu ersehen ist, zum grössten Theil nicht gravirt, sondern mitgegossen, nachdem die Zeichnung schon auf dem weichen Modell ausgeführt war. Natürlich musste nach dem Gusse an einzelnen Stellen mit dem Meisel noch nachgeholfen werden.

Von diesen elf Platten, welche ohne jede Künstler-Bezeichnung sind, die

Doebner jedoch ſämmtlich der Viſcher'ſchen Gieſshütte zuſchreibt, hält er die folgenden fünf für Werke des Peter Viſcher ſelbſt, nämlich die Grabplatten von Kurfürſt Ernſt († 1486), welche aus 16 Stücken beſteht, des Herzogs Albert († 1500), der Herzogin Amalie von Bayern, († 1502), Tochter des Kurfürſten Friedrich des Sanftmüthigen, des Herzogs Friedrich, Hochmeiſters des deutſchen Ritterordens († 1510) und der Herzogin Sidonia († 1510), Gemahlin des ſoeben genannten Herzogs Albert, Tochter des Königs Georg Podiebrad von Böhmen. Bei den letztgenannten vier Platten beſteht das Mittelbild aus zwei Theilen und der Schriftrand aus mehreren Stücken. Die Art der techniſchen und künſtleriſchen Behandlung ſtimmt genau mit den ähnlichen Werken Peter Viſcher's, und die nahe Verwandtſchaft der hier Begrabenen mit dem Erzbiſchofe Ernſt von Magdeburg



Grabmal des Erzbiſchofs Ernſt im Dom zu Magdeburg.

läſst die Verbindung mit dem Nürnberger Meiſter als nicht unwahrſcheinlich erſcheinen.

Die ſchönſte unter dieſen Arbeiten iſt diejenige der Herzogin Sidonia. Sie iſt in demüthiger Stellung in langem faltenreichen Mantel dargeſtellt, die Hände zum Gebet erhoben und einen Roſenkranz haltend. Zu ihren Füſsen befinden ſich die Wappen von Sachſen und Böhmen; hinter ihr iſt der übliche Teppich ausgeſpannt und darüber hat man Einblick in eine Kapelle. Dieſe mittlere Darſtellung iſt oben rundbogig abgeſchloſſen. In den Zwickeln befindet ſich phantaſtiſches Ornament im Stil des Uebergangs der Gothik zur Renaiſſance; in der Mitte ein Cherubimkopf. Um das Ganze zieht ſich ein Rand mit einer Inſchrift in zwei Zeilen übereinander, welche Namen und Titel der Verſtorbenen angiebt. Aus der Art der Inſchrift, in welcher keine Unregelmäſsigkeit bemerkbar iſt, ergiebt ſich, daſs das Grabmal erſt nach dem Tode der Herzogin angefertigt worden.

Gleichzeitig mit der oben beſchriebenen Grabplatte für den Biſchof von Breslau fertigte Viſcher auch das viel gröſsere und ſehr reich ausgebildete Denk-

mal für Ernſt, Erzbiſchof von Magdeburg und Adminiſtrator des Domſtiftes zu Halberſtadt, dritten Sohn des Kurfürſten Ernſt von Sachſen, welches dieſer prachtliebende Fürſt, erſt 30 Jahre alt, im Jahre 1494 bei dem Nürnberger Meiſter für ſich beſtellte.

Der Erzbiſchof Ernſt hatte nämlich die zwiſchen den beiden, damals noch nicht vollendeten, von ihm im Bau aber rüſtig geförderten groſsen Weſtthürmen des Magdeburger Domes gelegene Anna-Kapelle umgebaut, reich ausgeſchmückt, durch ein kunſtvolles Eiſengitter vom Langhauſe abgetrennt und am 20. September 1494 mit Feierlichkeit ſelbſt der Jungfrau Maria geweiht, ihr auch zwei eiſerne Kronleuchter, Reliquien, einen Kelch und andere Kirchengefäſse geſchenkt und 11 Geiſtliche zur Bedienung des Altars derſelben verordnet. Dieſe Marien-Kapelle beſtimmte er zu ſeiner Grabſtätte, weshalb ſie auch zuweilen die Erneſtiniſche Kapelle genannt wird, und lieſs darin das von Peter Viſcher im Jahre 1497 vollendete Grabmal, welches ihn 1500 fl. gekoſtet haben ſoll, aufſtellen. Er ſelbſt wurde nach ſeinem im Jahre 1513 erfolgten Tode daſelbſt auch wirklich beigeſetzt.

Dieſes Viſcher'ſche Grabmal, ein ſogenanntes Hochgrab, beſteht aus einer Tumba, 3,20 M. lang 1,45 M. breit 1,10 M. hoch, auf deren Deckel die lebensgroſse Statue des Verſtorbenen unter einem reichen Baldachin liegt. Alles iſt in ſtreng gothiſchen Formen gehalten, welche in ihren Einzelheiten das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts jedoch ſchon deutlich erkennen laſſen. Die reich gegliederte Tumba iſt an ihren Seiten durch schlanke Säulchen in eine Anzahl abwechſelnd ſchmälerer und breiterer Niſchen getheilt. In den 14 ſchmälern, je durch einen Baldachin bedeckten Niſchen ſtehen auf niedrigen Poſtamenten ebenſo viele, 0,53 M. hohe Statuetten, an den Seiten die 12 Apoſtel mit ſchönem Faltenwurf, am Fuſsende St. Stephanus, Schutzpatron des Domes zu Halberſtadt, am Kopfende St. Mauritius, Schutzpatron des Doms zu Magdeburg. In den 14 breitern Niſchen, welche oben durch Halbkreisbogen, geſchmückt mit Krabben, überdeckt ſind, und deren Hintergrund durch ſpätgothiſches Maſswerk ausgefüllt iſt, befinden ſich 14 ziemlich groſse Wappen, welche zu den ſächſiſchen Landestheilen oder den Stiftern Magdeburg und Halberſtadt in Beziehung ſtehen. Unterhalb der Wappen ſind, rein ornamental, ohne beſondere Bedeutung, kleine gothiſche Beſtien angebracht. An den Ecken des Fuſsgeſimſes ſitzen vier kleine wappenhaltende Löwen. Das Krönungsgeſimſe ist ziemlich niedrig und in der Kehle mit gothiſchem Blattwerk geſchmückt. An dem dem Mittelſchiffe des Doms zugekehrten Fuſsende der Tumba befindet ſich unten, zwiſchen den Poſtamenten der Statuetten, folgende Inſchrift in ſchönen gothiſchen Minuskeln: »gemacht zu nürmberg von mir peter fiſcher rotgieſser vnd iſt vollbracht worden da man zalt 1497 jar.« Auf dem Deckel dieſer Tumba liegt die lebensgroſse, vollrunde Statue des Erzbiſchofs in vollem Ornate, die Mitra auf dem Haupte, in der Rechten den Ehrenſtab eines Primas mit dem Kreuze, in der Linken den gothiſch reich ausgebildeten Biſchofsſtab. Sein Haupt liegt auf zwei Kiſſen; ſeine Füſse ſtützt er auf einen liegenden Löwen, der das ſächſiſche Familienwappen, vereinigt mit den Wappen der Stifter Magdeburg und Halberſtadt, hält. Ueber dem Haupte erhebt ſich, aus der Fläche des Denkmals ſehr weit hervortretend, ein reicher, vollkommen architektoniſch gebildeter, elegant gezeichneter Baldachin, deſſen Spitze ſich nach obenhin umlegt. Auffallend und nicht ganz richtig iſt, daſs der

Erzbiſchof ſtehend dargeſtellt, auch der Baldachin nach oben ſtrebend conſtruirt iſt, während beide in Wirklichkeit liegen und als Theile des Sarkophagdeckels auch liegen müſſen. Doch darf man dies dem Meiſter nicht als Fehler vorwerfen, denn es iſt eine Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Grabſteine überhaupt. Auf den vier Ecken des Deckels erheben ſich kleine, reich profilirte Poſtamente, auf welchem die Symbole der Evangeliſten in vollrunden, freiſtehenden Figuren angebracht ſind. An den äuſserſten Ecken des Deckels ſind auſserdem noch vier kleine brüllende Löwen angebracht. Auf dem abfallenden Rande des Deckels befindet ſich eine lange, die Bedeutung des Denkmals erklärende, lateiniſche Inſchrift, deren letzter Theil mit Angabe des Todestages (mit kleineren Buchſtaben) natürlich erſt ſpäter hinzugefügt worden iſt.

Das Ganze macht den Eindruck groſsen Reichthums und iſt wohl das Bedeutendſte und künſtleriſch Vollendetſte der gröſsern Werke Viſcher's. Es iſt durchaus in der traditionell-typiſchen Weiſe gedacht und bis in alle Einzelheiten liebevoll ausgeführt. Die Architektur läſst einen in der Steinmetzhütte gebildeten Architekten, und zwar der Nürnberger Schule erkennen. Die architektoniſchen Formen, genau dieſelben wie für Stein oder Holz, beſonders der groſse Baldachin, die kurzen Verhältniſſe der Figuren, das häufige Vorkommen der kleinen ornamentalen Beſtien, ſelbſt die Bildung der Wappenornamente, erinnern lebhaft an die Arbeiten Adam Kraft's, beſonders an ſein Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg und den ſpäter zu erwähnenden, nicht ausgeführten Entwurf zu einem Tabernakel über dem Sarge des heiligen Sebaldus. Alle figürlichen Theile ſind ſehr würdig in ihren Formen und mit vollem Verſtändniſs behandelt. Es erſcheint demnach nicht unwahrſcheinlich, daſs Adam Kraft, der ja auch in Holz arbeitete, nach den ſpeciellen Angaben des Beſtellers den Entwurf zum Ganzen und auch die Modelle für den Guſs gefertigt habe. Daſs der Bronzeguſs in ſeinen Einzelheiten anders ausſieht als die Steinbildwerke Kraft's darf nicht auffallen, denn beim Formen, Gieſsen und Ciſeliren ſolcher Werke geht das Charakteriſtiſche der Formen ſehr leicht verloren. — Die techniſche Ausführung dieſes Grabdenkmals iſt ähnlich derjenigen der vorher beſprochenen Werke Viſchers. Guſs und Ciſelirung ſind meiſterhaft, die Partien oft ſehr ſchön. Der Damaſt auf den Gewändern und das Mitra iſt durch Zeichnung hergeſtellt. Das Ganze beſteht natürlich aus ſehr vielen zum Theil kleinen Stücken.

Eine (ehemals vergoldete) Wiederholung der an der Tumba befindlichen Statuette des heiligen Mauritius befindet ſich jetzt als Brunnenfigur in dem maleriſchen Hofe des Hauſes Thereſienſtraſse 7 zu Nürnberg. Sie ſtand früher auf dem Brunnen in dem Hofe des Hauſes Tucherſtraſse 20, welches dem Peter Jm Hof gehörte, und war, wie das Teſtament des im Jahre 1534 geſtorbenen Sebaſtian Jm Hof, Sohn jenes Peter, angiebt, ſeinem Vater, welcher mit Sigmund Fürer Verwalter der freiwilligen Beiträge zu den Koſten der Herſtellung des Sebaldusgrabes war, von Meiſter Peter Viſcher »für ſeinen Vorſchub bei des heiligen Sebalt Sarggehäuſs verehrt« worden.

Ob der in der Erneſtiniſchen Kapelle des Doms zu Magdeburg befindliche, 2,20 M. hohe, ſiebenarmige Leuchter von Meſſing, welcher an ſeinem Fuſse die Jahreszahl XCIIII (Abkürzung von 1494), wie zu vermuthen, ebenfalls ein Werk des Peter Viſcher iſt, konnte nicht feſtgeſtellt werden, da die Formen deſſelben

keine beſonderen, auf Nürnberg hinweiſenden Eigenthümlichkeiten zeigen und archivaliſche Nachrichten darüber nicht erhalten ſind.

Eine reducirte Nachbildung des groſsen Magdeburger Denkmals, welches zur Zeit ſeiner Vollendung ohne Zweifel viel Aufſehen erregt hat, iſt das Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und ſeiner Gemahlin Eliſabeth in der Taufkapelle der oben erwähnten Stiftskirche zu Römhild. Graf Hermann VIII. war ein Neffe des oben genannten Grafen Otto IV., ſeine Gemahlin eine Tochter des Kurfürſten Albrecht Achilles von Brandenburg. Nachdem Gräfin Eliſabeth am 25. April 1507 geſtorben war — vielleicht auch ſchon vorher — beſtellte ihr Gemahl bei Peter Viſcher ein Grabdenkmal für ſich und ſeine Gemahlin. Der Meiſter ſollte es ähnlich wie das Magdeburger Denkmal machen jedoch der Koſtenerſparniſs wegen kleiner und einfacher halten.

Wann die Arbeit begonnen und wann ſie vollendet wurde — der Deckel vielleicht viel ſpäter als der untere Theil der Tumba — wiſſen wir nicht. Die Tumba, 2,40 M. lang, 1,25 M. breit, 1,05 M. hoch, auf deren Deckel die nicht ganz lebensgroſsen 1,35 M. hohen Bilder des Ehepaares in Hochrelief angebracht ſind, ruht auf ſechs Löwen, von welchen je zwei und zwei nach demſelben Modell gegoſſen ſind. An den Ecken ſtehen je zwei, und in der Mitte der Langſeiten je eine, zuſammen alſo zehn Statuetten von Heiligen auf hohen, reichgegliederten Poſtamenten, unter gothiſchem Baldachin. Die Poſtamente der Statuetten ſind Copien jener Sockel, auf welchen am Magdeburger Denkmale die Symbole der Evangeliſten ruhen. Die Statuetten ſelbſt ſtellen dar: auf der Seite des Grafen die Heiligen Jacobus, Katharina, Barbara, Johannes und Chriſtoph, auf der Seite der Gräfin die heiligen drei Könige Balthaſar, Melchior und Kaspar, von welchen der Letztere der neben ihm ſtehenden Madonna mit dem Kinde ein Käſtchen darreicht, und noch eine weibliche Heilige, deren Atribute fehlen, und welche deshalb nicht kenntlich ist. Alle dieſe Heiligen ſtehen ohne Zweifel zu Familienmitgliedern des Ehepaars in naher Beziehung. Die Flächen der Tumba zwiſchen den Statuetten ſind durch Bogenſtellungen in je drei reſp. zwei Felder getheilt, in welchen je ein Wappenſchild, im Ganzen alſo ſechzehn, angebracht ſind, nämlich die Wappen der Ahnen des Ehepaars, und zwar auf Seite des Mannes diejenigen von Henneberg-Römhild, Würtemberg, Naſſau, Bayern, Henneberg-Schleuſingen, Mömpelgard, Hohenlohe und Oeſterreich und auf der Seite der Frau diejenigen von Brandenburg, Sachſen, Bayern, Oeſterreich, Meiſsen, Braunſchweig, Mailand und Maſſau (Maſovien). Auf dem Deckel endlich ſind die Beiden, denen zu Ehr und Gedächtniſs das Grabmal gefertigt wurde, in hohem Relief, lebensvoll nebeneinander ſtehend, in ihrem höchſten Schmucke darſtellt. Graf Hermann ſteht in voller Rüſtung, die Kette des Schwanenordens um den Hals, den Helm mit vielen groſsen Federn geſchmückt auf dem Haupte, eine Fahne in der Linken, ein Schlagſchwert in der Rechten, auf einem zuſammengekauerten Löwen, befindet ſich alſo in ganz ähnlicher Stellung wie die oben erwähnten Statuen ſeiner Ahnen zu Römhild. Die Gräfin Eliſabeth ſteht mit einer hohen Haube mit langem, faltenreichen, mit ſchönem Granatapfelmuſter geſchmückten Kleide verſehen, einen Roſenkranz haltend, auf einem zuſammen gekauerten Hunde.[2]) Ueber beiden Geſtalten befindet ſich, auf zwei ſchlanken Säulchen ruhend, ein baldachinartiges Maſswerk, gebrochene Bogen, innerhalb deſſen vier ganz kleine Knaben, wie ſolche ſehr oft auf ſpäteren Viſcher'ſchen Werken ſich

Reliefgestalten vom Grabmal des Grafen Hermann von Henneberg und seiner Gemahlin. Stiftskirche zu Römhild.

finden, in verſchiedenen Stellungen angebracht ſind. Rings um dieſe bildliche Darſtellung, im Ganzen 2,0 M. hoch, 0,9 M. breit, zieht ſich ein nach aufsen abfallender Inſchriftenrand. Die Inſchrift, gebildet aus grofsen lateiniſchen Lettern, in zwei Zeilen übereinander, giebt in der üblichen Weiſe Namen Titel und Todestag der Verſtorbenen an. An den Ecken erheben ſich auf dem Inſchriftenrande vier Poſtamente, Abgüſſe jener Poſtamente am Magdeburger Denkmal, auf welchem die Apoſtel ſtehen, die Symbole der Evangeliſten, welche ebenfalls über denſelben Modellen wie am Magdeburger Denkmal gegoſſen ſind.

Die Compoſition dieſes Grabmals iſt alſo ganz ähnlich wie bei dem Magdeburger Denkmal, jedoch, wie es ſcheint, nicht mit gleicher Liebe behandelt und durchgebildet. Der Formenkreis iſt, mit Ausnahme des Deckels, hier wie dort genau derſelbe. Die architektoniſchen Theile ſind gothiſch, die Statuetten in ihrer Stiliſirung ähnlich denen in Magdeburg. Schon Kugler bemerkte in der Ausführung derſelben »mancherlei Stilverſchiedenheit« und glaubte »an den Modellen dazu verſchiedene Hände zu erkennen.« Einige derſelben hält er »nach der Weiſe des Adam Kraft«, an andern erkannte er »Aehnlichkeit mit dem Stil der Apoſtelfiguren am Sebaldusgrabe.«

Das Relief des Deckels dagegen iſt weſentlich anders, zeigt ſchon ganz den neuen Geiſt der Renaiſſance, welcher bei Viſcher's Arbeiten zuerſt am Sebaldusgrabe auftritt. Es iſt in denſelben deutlich Albrecht Dürer's Einfluſs zu erkennen. Ritterliche Geſtalten, welche dieſer Darſtellung des Grafen Hermann ſehr ähnlich ſind, kommen unter Dürer's Werken wiederholt vor, und die Geſtalt der Gräfin Eliſabeth iſt eigentlich nur eine Wiederholung des Bildes der Gräfin Magdalena von Zollern, von welcher ſogleich näher geſprochen werden ſoll. Es erſcheint demnach als wahrſcheinlich, daſs Adam Kraft auch zu dieſem Denkmal den Entwurf und von den Modellen das architektoniſche Gerüſt und einige Statuetten gefertigt, und daſs, nachdem dieſer Meiſter im Jahre 1507 geſtorben war, Peter Viſcher ſich gezwungen ſah, andere Künſtler zu Hilfe zu rufen, zu denen denn auch der grofse Dürer gehörte, welcher den von Kraft nicht hinterlaſſenen Entwurf zum Deckel fertigte.

Guſs und Ciſelirung ſind vortrefflich, das Ganze beſteht aus vielen einzelnen Theilen, welche aneinander geſchraubt ſind; sogar die vier Seitenwände der Tumba laſſen ſich auseinander nehmen. Auf dem Deckel befinden ſich ganz unten am äuſserſten Rande einige Zeichen eingravirt, nämlich links die Buchſtaben M. P., welche man nicht zu erklären weiſs, und rechts die Zeichen »W. S. 15. C.«, d. h. »wiegt ſchwer 15 Ctr.«, eine Angabe, welche bei einer kürzlich vorgenommenen Wiegung des Deckels als richtig ſich erwieſen hat.

Im Innern der Tumba ſtehen vier hölzerne Käſtchen, in welchen sich laut Aufſchrift die Ueberreſte des Grafen Otto IV., des Grafen Friedrich II. und der Gräfin Eliſabeth, d. h. von Onkel, Vater und Gemahlin des Grafen Hermann, aber nicht ſeine eigenen Ueberreſte befinden, eine Thatſache, welche ſich dadurch erklärt, daſs die Leichen der Verſtorbenen zunächſt begraben und erſt viel ſpäter, nachdem ſie verweſt waren, die Knochen geſammelt und in dieſem bronzenen Sarkophage deponirt worden ſind, und daſs, da Graf Hermann erſt 1535 ſtarb und ſein Geſchlecht ſchon im Jahre 1549 erloſch, Niemand mehr da war, der ein Intereſſe an ſeinen Ueberreſten hatte.

Ein dem ſoeben beſchriebenen Grabmal ſehr ähnliches Werk iſt das Grab-

denkmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern« († 1512), Oberſthofmeiſters und vertrauten Rathes des Kaiſers Maximilian I. und ſeiner Gemahlin Magdalena († 1496), geb. Markgräfin von Brandenburg in der von dieſem Grafen ſelbſt geſtifteten Stadtkirche zu Hechingen. Es ſtand früher mitten im Chor der Kirche, wurde aber im Jahr 1782, gelegentlich eines durchgreifenden Umbaus derſelben, bis auf den Deckel, welcher jetzt (leider zu hoch) an einer Seitenwand des Chors befeſtigt iſt, zerſtört, indem man das Metall zum Guſs von 22 neuen Altarleuchtern verwandte. Wie dieſes Denkmal beſchaffen war, wiſſen wir nicht mehr, da eine Abbildung deſſelben nicht vorhanden iſt und die uns erhaltene kurze Beſchreibung[3]) des ſchwäbiſchen Dichters Nikodemus Friſchlin in ſeiner »Zolleriſchen Hochzeit« zu unklar iſt. Das Gewicht des eingeſchmolzenen Metalls wird nur auf 976 Pfund angegeben; wenn dies richtig iſt, muſs man wohl annehmen, daſs keine Tumba vorhanden war, ſondern daſs die noch erhaltene Platte auf vier Engeln ruhte. Dieſe Platte befindet ſich noch in gutem Zuſtande und iſt in Compoſition und Ausführung ſehr ähnlich dem Deckel der Tumba des ſoeben beſchriebenen Grabmals in Römhild, jedoch etwas kleiner, (die Platte ohne Inſchrift iſt 1,75 M. hoch 0,80 M. breit; die Höhe der Figuren beträgt 1,10 M.). Graf und Gräfin ſind darauf einander zugekehrt, ebenfalls in hohem Relief, Erſterer auf einem Löwen, Letztere auf einem Hunde ſtehend. Der Graf[4]) iſt in voller Rüſtung, den Helm mit vielen langen Federn auf dem Haupte, in ſeiner Rechten ein groſses, zweihändiges Schlagſchwert, in ſeiner Linken einen Roſenkranz haltend, dargeſtellt. Er hat die Inſignien des Ordens vom goldnen Vlieſs um den Hals. Seine Gemahlin ſteht ruhig, in langem, faltenreichen, an Bruſt und Nacken ausgeſchnittenen Gewande, die Schleppe ihres Kleides, nach vorn gezogen, mit der Linken haltend, die Hände übereinandergeſchlagen, eine hohe Haube auf dem Haupte, und trägt die Inſignien des Schwanenordens um den Hals. Ueber dieſen Geſtalten ſind drei Wappen angebracht: in der Mitte, von dem üblichen Blattornament umgeben, das aus zwei gekreuzten Sceptern beſtehende Wappen der Reichserbkämmererwürde, welche dem Grafen Friedrich am 29. Juni 1505 verliehen worden, umgeben von der Kette des Schwanenordens. Zu beiden Seiten deſſelben befinden ſich die Wappen von Zollern und Brandenburg, umgeben von den Ordensketten des goldnen Vlieſses und des Schwanenordens. Rings um dieſe bildliche Darſtellung zieht ſich ein Rand, auf welchem in zwei Zeilen über einander unten und auf beiden Seiten folgende Inſchrift angebracht iſt:

Ich Yttel Friederich grave zu Zollern geborn
Des heiligen Romiſchen Reichs erbkammerer erkorn
Ward ich bey Kunig Maximilian
Als ſain hoffmaiſter jm all zait unterthan
Und hauptmann des hohemberger landt
Het ich jm widerkawft zu unterpfandt
Und darzu die herrſchaft heigerlich erblich
Mit meinem Bruder Piſchof Fridrich
Macht ich dyſen ſtift vnſer ſeel zw hayel
Von Brandenburg des Kurfürſtlichen ſtammen
Funf tochtern vn ſex ſun hetten wir zuſammen
Und ligen hye tod
Gott helff unns aus aller nott.

Auf dem obern Rande befindet ſich die (nicht vollendete) Inſchrift:

»Anō dn̄i MCCCCC«

Daneben ein leerer Raum und darunter die Buchſtaben »W. f. G. z. h. Z.«, welche auf den Sohn des Verſtorbenen, Wolfgang Franz, Graf zu Hohenzollern, der das Denkmal vielleicht hat vollenden laſſen, bezogen wird. An den vier Ecken befinden ſich runde Roſetten, welche urſprünglich wohl den Zweck hatten, die Zapfen der Stützen zu verdecken.

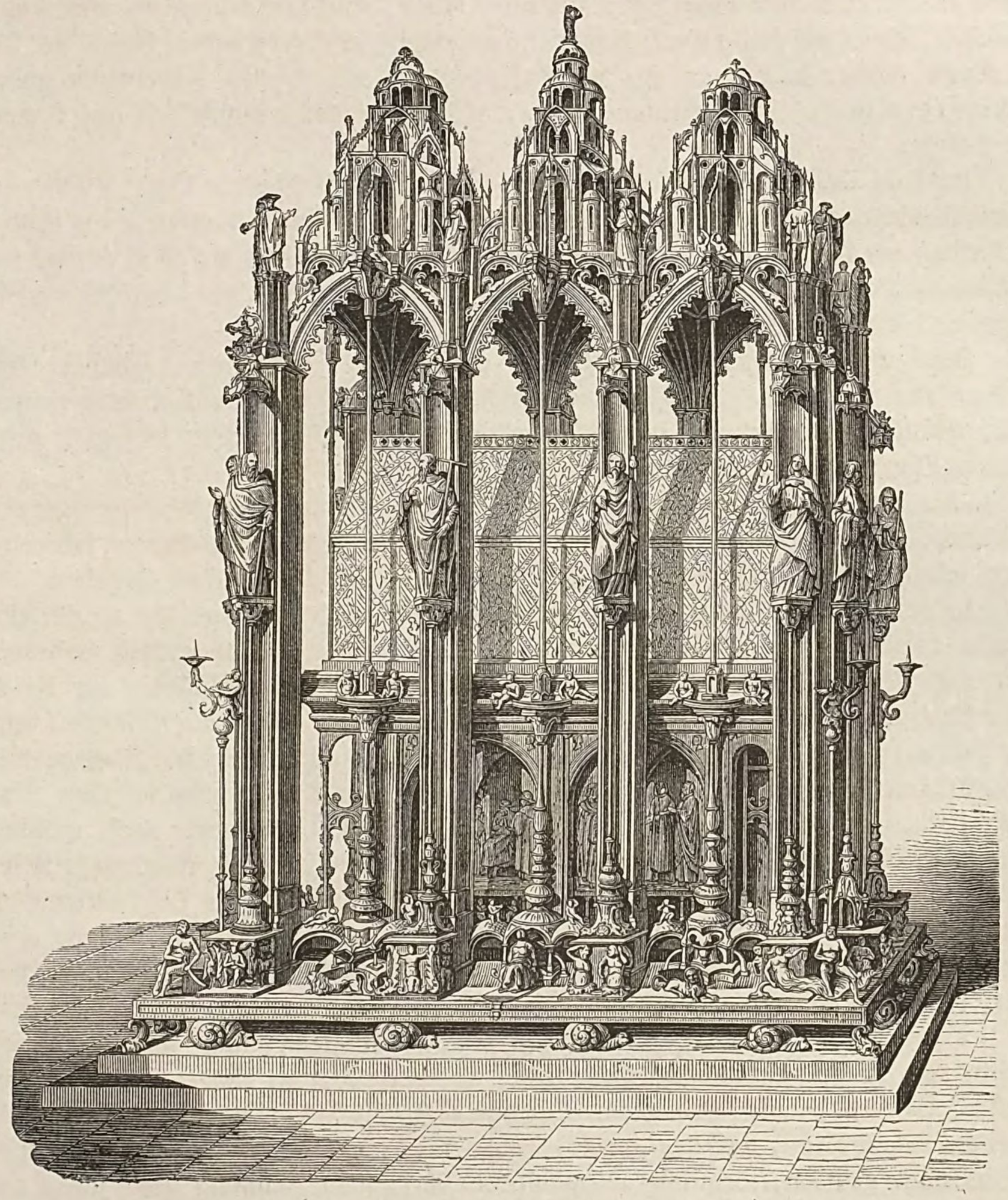
Dieſe Grabplatte iſt nach einem Entwurfe von Dürer ausgeführt worden. Die Skizze dazu befindet ſich in der Handzeichnungen-Sammlung der Uffizj zu Florenz und eine genaue Wiederholung derſelben im Muſeum zu Berlin. (Welche iſt das Original?) Sie iſt mit feſter Hand in der bekannten Manier Dürer's mit der Feder gezeichnet und ziemlich weit ausgeführt, ſo daſs der Plaſtiker mit vollkommener Sicherheit darnach arbeiten konnte. Einige Abweichungen der ausgeführten Viſcher'ſchen Grabplatte von der Dürer'ſchen Zeichnung, wie der Helm mit ſeinem Federſchmuck ſtatt der Hauskappe, die Verwechſelung von Schwert und Roſenkranz in den Händen, die Hinzufügung des Ordenſchmuckes u. A. bei dem Manne, die Aenderung des Faltenwurfs in dem Kleide der Frau, dann Einzelheiten der Kleidung bei Beiden fallen zwar auf, ſind aber nicht weſentlich. Sie wurden ohne Zweifel theils in Folge von ſpeziellen Wünſchen des Beſtellers, theils aus Rückſicht auf die techniſche Ausführung vorgenommen. Zudem ſind beide Figuren in der Skizze viel lebendiger, lebensvoller, die beiden Beſtien mehr naturaliſtiſch. Auch ſind in der Ausführung die beiden Geſtalten, dem diſponiblen Raume entſprechend, näher aneinander gerückt und die Beſtien mehr zusammengekauert. Zwiſchen Skizze und vollendeter Ausführung, beſonders wenn beide von verſchiedenen Künſtlern herrühren, iſt eben ein weiter Weg, auf dem Abänderungen kaum zu vermeiden ſind.

Wann Viſcher dieſes Grabmal gefertigt, können wir nicht beſtimmen. Dürer's Zeichnung iſt vom Jahre 1517 datirt; doch behauptet M. Thauſing, der neueſte Biograph Dürer's — er ſagt nicht aus welchen Gründen —, daſs Monogramm und Jahreszahl auf jener Zeichnung nicht von Dürer's Hand ſtammen. Demnach kann die Zeichnung auch älter ſein.

Es liegt nahe, anzunehmen, daſs Graf Friedrich von Zollern dieſes Grabmal bald nach dem 1496 erfolgten Tode ſeiner Gemahlin, vielleicht 1500, als er ſelbſt in Nürnberg war, und bald darauf auch der Graf von Henneberg ſein Grabmal bei Meiſter Viſcher beſtellten, und daſs der Letztere beide gleichzeitig ausgeführt habe. Da in beiden Grabplatten Dürer's Einfluſs nachweisbar, iſt Dürer entweder wiederholt zu Rathe gezogen, oder er hat, wie er oft zu thun pflegte, für denſelben Zweck zwei in den Einzelheiten verſchiedene Skizzen gefertigt, welche Viſcher dann beide für ſeine Zwecke benutzt hat. Die Aehnlichkeit dieſer beiden Grabplatten iſt keine zufällige ſondern eine bewuſste und vielleicht ſogar von den Beſtellern, deren Gattinnen Geſchwiſterkinder waren, gewünſchte. Die Abweichungen von einander beſtehen nur in Nebendingen. Die Stellung der linken Beine der beiden Ritter iſt verſchieden; auſserdem hält Graf Henneberg in der Linken eine Fahne, während der Graf von Zollern dafür einen Roſenkranz hat. Der Faltenwurf der Kleider der beiden Frauen iſt nicht ganz gleich; auch die Rüſtungen der Männer ſind etwas verſchieden; doch ſind das alles nur nebenſächliche Kleinigkeiten. Eine

weſentliche Verſchiedenheit beſteht eigentlich nur in der Ausfüllung des obern Raumes der Grabplatten, den einmal ein Baldachin, das andere Mal drei von Ordensketten umſchlungene Wappen einnehmen.

Die meiſten der bisher beſchriebenen Arbeiten fertigte Peter Viſcher in ſeinem



Sebaldusgrab. Sebalduskirche in Nürnberg.

Hauſe »am Sand«. Für Ausführung gröſserer Arbeiten, wie die Monumente der Biſchöfe von Breslau und Magdeburg und ſpäter des Sebaldus-Grabes bediente er ſich, mit Erlaubniſs des Raths, der ſtädtiſchen Gieſshütte am weiſsen Thurme, in welcher ſpäter, im Jahre 1522, die Tuchmacher ihre Trinkſtube einrichteten. Doch mag es ihm trotzdem in ſeinem väterlichen Hauſe, beſonders da auch ſeine

Kinder heranwuchſen, allmählich zu klein geworden ſein, denn er verlieſs daſſelbe am Anfang des 16. Jahrhunderts.

Im Jahre 1504 oder 1505 nämlich war ihm durch Erbſchaft ein kleines Haus hinter St. Katharinen (jetzt Peter Viſcherſtraſse 23, und ohne eine Spur von Erinnerung an Viſcher's Zeit) zugefallen. Er richtete auf dem Hofe deſſelben, nachdem er die Hintergebäude hatte abtragen laſſen, eine Gieſshütte ein und wohnte daſelbſt ſchon im Juli 1505. Nachdem er dann ſein väterliches Haus am Sand verkauft hatte, kaufte er am 26. Mai 1506 um 120 fl. das Nebenhaus und im Jahre 1512 noch ein Nebenhaus dazu, welche er dann sämmtlich mit einander vereinigte.

Im Juni des Jahres 1506 wurde der »Rothſchmiede-Meiſter Peter Viſcher« mit verſchiedenen andern Werkmeiſtern zu einer Verſammlung berufen, um Rath zu ertheilen, in welcher Weiſe am vortheilhafteſten der Aufbau auf der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg verändert und mit einem künſtlichen Uhrwerk verſehen werden könne.

Bald darauf begann Peter Viſcher dasjenige groſse Werk, welches ſeinen Ruhm am Weiteſten getragen und welches ſeinen Namen unſterblich gemacht hat, nämlich das Grabmal des heiligen Sebaldus in der dieſem Heiligen gewidmeten Pfarrkirche zu Nürnberg.

Um die ſehr eigenthümliche Form und Ausbildung deſſelben genügend zu erklären, müſſen wir auf die Geſchichte und die im Verlaufe mehrerer Jahrzehnte wechſelnden Anſichten in Betreff der Herſtellung deſſelben näher eingehen.

In dem alten Hauptaltare der Sebalduskirche, welcher ungefähr an derſelben Stelle ſtand wie jetzt das bronzene Grabmal, waren, einem uralten Gebrauche der katholiſchen Kirche gemäſs, die Reliquien des Titular-Heiligen der Kirche, alſo hier die Gebeine des heiligen Sebaldus, beigeſetzt. Für dieſe Reliquien wurde im Jahre 1397 der ſchöne, noch heute erhaltene, mit Silber beſchlagene Sarg, 1,70 M. lang, 0,45 M. breit, hergeſtellt und ſtatt eines Retabulums auf dem Altare aufgeſtellt. Am Ende des 15. Jahrhundrrts, als man allgemein nach möglichſt groſsem Reichthum in der Architektur und den damit im Zuſammenhange ſtehenden Künſten ſtrebte, und eifrigſt bemüht war, die aus älterer Zeit vorhandenen Kirchengebäude und Kirchengeräthe in dieſem Sinne zu verbeſſern und zu erweitern, wurde die einfache Aufſtellung des koſtbaren Sarges mit ſeinem hochverehrten Inhalt auf dem Altare der Würde des Schutzpatrons der einen Stadthälfte von Nürnberg nicht mehr entſprechend gehalten. Man wollte ein möglichſt reiches und prächtiges Tabernakel aus vergoldetem Holze über dem Sarge aufſtellen und beauftragte einen tüchtigen Architekten, höchſt wahrſcheinlich Meiſter Adam Kraft, mit der Ausarbeitung eines Entwurfs dafür. Dieſer Entwurf iſt in einer groſsen, ſorgfältig ausgeführten Pergamentzeichnung vom Jahre 1488, ehemals in Beſitz des Architekten Karl Heideloff, noch erhalten. Es iſt eine künſtleriſch hochvollendete, conſtruktiv vollkommen richtig gedachte, ſehr klar gegliederte, nur in einigen Einzelheiten den Verfall der Gothik verrathende Compoſition, der Vorläufer des von Kraft ſpäter in Stein ausgeführten Im Hof'ſchen Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Nach dieſem genialen Entwurfe (überſichtlich dargeſtellt in R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunſtleben S. 96) ſollte auf einem mit acht Reliefs geſchmückten, ſonſt einfachen Unterbau der Sarg mit den Reliquien des Heiligen ſtehen und über demſelben auf vier einfachen und

(an den Ecken) vier doppelten, ſtarken Pfeilern mit den Statuen der zwölf Apoſtel ruhend, ein Baldachin ſich erheben, welcher, in drei ganz leicht conſtruirten, mit Statuen geſchmückten Tabernakeln endigend, bis zu einer Höhe von 13½ M. empor reicht. Die Ausführung dieſes Entwurfs hat aus verſchiedenen Gründen, beſonders aber wohl, weil das dazu nöthige Geld nicht zu beſchaffen war, ſich ſehr lange verzögert und geſchah zuletzt in weſentlich modificirter Weiſe.

Nachdem der Sarg des heiligen Sebaldus in Folge eines am Silber verübten Diebſtahls im Jahre 1506 renovirt worden war, traten auf Veranlaſſung des kunſtſinnigen Kirchenmeiſters Sebald Schreyer einige angeſehene Männer zuſammen, um freiwillige Beiträge zur Herſtellung des »Gehäuſes des heiligen Himmelsfürſten St. Sebald« zu ſammeln, nachdem ſie ſelbſt bereits eine gröſsere Summe zu dieſem Zwecke zuſammengeſchoſſen hatten. Peter Im Hof und Sigmund Fürer wurden zu Einnehmern des Almoſens und »Verwaltern des lieben Herrn St. Sebald« verordnet. Der Eifer im Hergeben von Beiträgen war anfangs ſo groſs, daſs man hoffte, im Laufe einiger Jahre die ſämmtlichen Koſten zuſammen bringen zu können. Daher gab man das »Gehäuſe« nun auch ſogleich in Arbeit. Doch beſchloſs man, es »nicht von Stein, nicht von Holz, ſondern von Kupfer, damit es deſto langwieriger werde«, machen zu laſſen. Die Veranlaſſung zu dieſem Beſchluſse gab wahrſcheinlich die wenige Jahre vorher erfolgte Vollendung des oben beſchriebenen Grabmals des Erzbiſchofs Ernſt von Magdeburg.

Schon im Jahre 1507 übertrug man dieſe Arbeit dem Meiſter Peter Viſcher, welcher die Koſten derſelben auf 2000 fl. veranſchlagte. Man ſchloſs mit ihm einen Vertrag, ſagte ihm 20 fl. für den Centner fertiger Arbeit (Metall und Arbeit) zu und machte ihm ſchon am 7. Juni 1507 eine Zahlung von 100 fl. Viſcher begann ſofort die Ausführung dieſes groſsen Werkes. In den Jahren 1508 und 1509 fertigte er, wie er ſelbſt durch eine Inſchrift am Fuſse deſſelben »Ein Anfang gieſst mich Peter Viſcher 1508« und »Gemacht von mir Peter Viſcher 1509« mittheilt, den aus zwei Theilen beſtehenden Fuſs. Um das Jahr 1510 muſs ein groſser Theil ſchon vollendet geweſen ſein, denn Johann Cochläus, welcher den Meiſter in ſeiner Werkſtätte beſucht hat, erwähnt in ſeiner im Jahre 1512 erſchienenen Ausgabe der Cosmographie des Pomponius Mela mit Bewunderung: »totum sacellum, ab eo in es fusum, imaginibusque celatum«.

Im Jahre 1514 wurde Viſcher vom Rathe zur Beſchleunigung ſeiner Arbeit angetrieben. Am 3. Oktober deſſelben Jahres überlieſs der Rath ihm, wahrſcheinlich, weil Viſcher geklagt hatte, daſs er in ſeinem Hauſe nicht Platz genug habe — er hatte unterdeſſen noch einige andere gröſsere Arbeiten übernommen — ein am weiſsen Thurm gelegenes, der Stadt gehörendes Haus auf vier Jahre um mäſsigen Zins. Im Ganzen arbeitete Peter Viſcher mit ſeinen Söhnen zwölf Jahre daran und vollendete es, wie er abermals in einer Inſchrift an der Plinthe (Petter Viſcher purger zu Nurmberg machet das werck mit ſeiñ Suñe. vñ wurd folbracht im jar 1519 vnd iſt allein Got dem Allmächtigen zu lob vnd Sanct Sebald den Himelfurſten zu Eren mit hillf frummer leut vñ dem Almoſſen bezalt) angiebt, im Jahre 1519. Viſcher's Forderung betrug, da das Ganze 157 Ctr. 29 Pfd. wog, 3145 fl. 16 Schilling. Doch hatte man an freiwilligen Gaben nur 2280 fl. und 4 Centner Meſſing im Werthe von 20 fl. geſammelt. Mithin fehlten zur völligen

Bezahlung des Meifters noch 845 fl., d. i. der vierte Theil der Gefammtfumme. Es mufsten nun aufsergewöhnliche Anftrengungen zur Befchaffung der noch fehlenden Mittel gemacht werden. Zu diefem Zwecke berief der Kirchenpfleger, Anton Tucher, am 17. März 1519 und an den beiden folgenden Tagen die angefehenften Bürger der Stadt — es erfchienen aus dem Kaufmannsftande allein gegen 180 Perfonen — in die Sebalduskirche zufammen und forderte fie durch eine Rede, in welcher er die Verfammelten bat, »ihr Almofen vielfältig darzureichen und zu geben, damit das befprochene Grab von Meifter Peter erhoben und ledig gemacht werde« zu erneuten freiwilligen Beiträgen auf, welche dann auch fo reichlich floffen, dafs damit die nothwendigften Koften beftritten werden konnten. Das Grabmal wurde nun, nachdem noch ein befonderes Fundament aus fechs Stücken Kornburger Stein, die befonders hart und feft find, gelegt worden war, am 19. Juli deffelben Jahres in der Kirche aufgerichtet und der filberne Sarg, welcher für gewöhnlich noch mit einer Holzumkleidung verfehen war, in daffelbe geftellt. Im Juli 1521 erhielt Vifcher 200 fl.; den letzten Reft im Betrage von 273 fl. aber erft im Jahre 1522.

Peter Vifcher begann die Ausführung diefes Grabmals nach dem ihm übergebenen Entwurfe vom Jahre 1488. Alle Hauptheile, die Pfeiler, die fchlanken Säulen vor demfelben, auf welchen die Apoftelftatuetten ftehen, fo wie viele Einzelheiten find in Formen und Mafsen genau nach der urfprünglichen Kraft'fchen Zeichnung gearbeitet. Während der Arbeit waren nun aber die neuen Formen der italienifchen Renaiffance durch die Skizzenbücher der in Italien gewefenen Künftler und die zahlreichen italienifchen Kupferftiche, welche in Deutfchland begierig gekauft wurden, in Nürnberg immer mehr in Aufnahme gekommen und in den mafsgebenden Kreifen herrfchend geworden. Im Jahre 1515 war Vifcher's älteftер Sohn Hermann Studien halber nach Italien gegangen und hatte von dort »viel künftliche Ding« mitgebracht, welches feinem alten »Vater wohlgefiel und feinen Brüdern zu grofser Uebung kam.« Nun mögen dem Meifter Vifcher fowohl als den Beftellern die alten gothifchen, zum Theil verbrauchten Formen nicht mehr gefallen haben. Das allgemeine Verlangen ging nach der »antikifchen Art«. Es find in Paris einige im Jahre 1516 gezeichnete Skizzen erhalten, aus welchen fich ergiebt, dass man die Abficht hatte, den alten Plan ganz aufzugeben und das Sebaldusgrab, unter Beibehaltung der Grundidee, ganz und gar im Stil der italienifchen Renaiffance auszuführen. Dafür war aber wohl fchon zu viel Bronzegufs fertig. Doch verliefs Vifcher nun den alten Plan, nach welchem das architektonifche Gerüft fchon vollendet war und arbeitete in dem neuen Geifte weiter. Es ift dies hier keineswegs auffallend. Man fcheute fich, wie viele Beifpiele beweifen, im Mittelalter und auch fpäter niemals bei der Ausführung gröfserer Kunftwerke den begonnenen Plan plötzlich zu verlaffen und, ohne Abänderung des bereits Fertigen, nach einem völlig neuen Entwurfe weiter zu arbeiten. In dem vorliegenden Falle vermifchte man fogar in naivfter Weife die deutfchen gothifchen Formen mit denen der italienifchen Renaiffance. Auch das darf nicht auffallen. Die tektonifche Bedeutung der einzelnen Kunftformen war verloren, und man erkannte die italienifchen Formen nicht als das, was fie doch find, als Ausdruck eines wefentlich andern tektonifchen Syftems, fondern fah fie nur als willkommene Bereicherung des fchon vorhandenen Formenkreifes an. Zudem erkannte man wohl auch, dafs die Koften für Ausführung eines 13½ M. hohen »Gehäufes« nicht ausreichen würden, dafs

man es, wenn es überhaupt vollendet werden ſollte, daher in weſentlich kleineren Verhältniſſen ausführen laſſen müſſe.

Apoſtel Paulus. Statuette vom Sebaldusgrabe in Nürnberg.

Das Grabmal beſteht nun, wie Anfangs projectirt, aus einem Unterbau, auf welchem der ſilberne Sarg ſteht, und einem darüber erbauten, auf zwölf Pfeilern ruhenden, ſehr reich durchgebildeten Baldachin von 2,57 M. Länge, 1,37 M. Breite und 4,71 M. Höhe. Der Unterbau iſt an den Langſeiten mit vier Reliefs, welche

Scenen aus dem Leben des heiligen Sebaldus darſtellen, nämlich, wie St. Sebald einen in die Erde ſinkenden Ungläubigen durch ſeine Fürbitte rettet, wie ſein leerer Krug ſich mit Wein füllt, wie St. Sebald an brennenden Eiszapfen ſich erwärmt und wie er ſeinem blinden gaſtlichen Wirthe Augäpfel einſetzt. An den Schmalſeiten ſtehen in Niſchen einerſeits der heilige Sebaldus mit einem Kirchenmodell in der Hand, andererſeits der Meiſter Peter Viſcher ſelbſt, mit Schurzfell und Kappe angethan, Meiſsel und Hammer in der Hand, eine ſchlichte, aber ſehr anſprechende Geſtalt. Zwölf Hauptpfeiler, im Weſentlichen nach dem alten Entwurfe gebildet, ſind durch Spitzbögen mit einander verbunden und tragen drei mit vielen ſternförmig verbundenen Rippen verſehene Gewölbe. Die Krabben der Spitzbögen haben die Form von Delphinen. Zwiſchen den Pfeilern befindet ſich je eine ſehr reich und ſchön ausgebildete kandelaberartige Stütze, welche Stützen bis zur Höhe des Hauptgeſimſes des Unterbaues reichen, dann als ſchlanke Säulen ſich fortſetzen und in den Scheitel der Spitzbögen gehen. Ueber den Gewölben erheben ſich ſtatt der eleganten, hohen gothiſchen Tabernakel drei in kleinlichen architektoniſchen Formen reich gegliederte kuppelartige Aufbauten, für welche die romaniſchen Baldachine an einem Portale des Bamberger Domes die Vorbilder abgegeben. An den vier Ecken ſitzen auf ſchlanken Säulen von Meerjungfrauen getragene Leuchter. Auſserdem iſt der ganze Baldachinbau mit einer Ueberfülle von Figuren aller Art verſehen. Die als Baſis für den ganzen Unterbau dienende Platte ruht auf zwölf groſsen Schnecken und an den Ecken auf vier kleinen Delphinen. Am Fuſse befinden ſich Löwen, allegoriſche Darſtellungen, Geſtalten des heidniſchen und jüdiſchen Alterthums u. A. Vor den Pfeilern ſtehen auf beſondern ſchlanken Säulen und unter Baldachinen die berühmten, viel copirten Statuetten der zwölf Apoſtel. Auf den Pfeilern, welche ohne Kapitell formlos endigen, ſtehen auf ſehr ſchlanken Poſtamenten, die Fialen vertretend, zwölf kleinere Statuetten, gewöhnlich als Propheten bezeichnet. Der eine derſelben, derjenige über dem Apoſtel Johannes, welcher durch ſeine Individualität vor den Uebrigen ſich auszeichnet, iſt, nach Lübke's anſprechender Vermuthung, das Portrait des Hermann Viſcher. Als Endigung des Ganzen endlich iſt auf der mittelſten Kuppel eine verſchwindend kleine Statuette des nackten Chriſtuskindes mit der Weltkugel in der Hand angebracht. Auch die Sockel der Säulen und Kandelaber ſind reich mit allerlei, zum Theil phantaſtiſchem Bildwerk, flachem und rundem, geſchmückt. Zudem ſind am Fuſse, auf dem Geſimſe des Unterbaues, auf den Baldachinen der Apoſtelſtatuetten, auf den Kapitellen der Säulen, zwiſchen den Pfeilern u. ſ. w. eine groſse Menge Amoretten,[5]) welche übrigens in dem gothiſchen Entwurf auch ſchon angedeutet ſind, theils mit muſikaliſchen Inſtrumenten, theils mit allerlei Thieren ſpielend, in den verſchiedenartigſten, zum Theil wunderlichen Stellungen angebracht. Dieſer groſse Reichthum an decorativen Einzelheiten hat auf den erſten Blick etwas Verwirrendes.

Ein leitender Gedanke, welcher den vielen am Grabmale angebrachten gröſsern und kleinern Figuren und Gruppen zum Theil allegoriſchen Inhalts zu Grunde liegt, dürfte — E. Förſter, Döbner, Sighart u. A. haben ſich viel bemüht ihn zu finden — kaum vorhanden ſein. Dieſe groſse Fülle von Darſtellungen verſchiedenſter Art iſt charakteriſtiſch für die Kunſtweiſe am Anfange des 16. Jahrhunderts. Man hatte ſeine Freude am Schaffen ſelbſt und ſtrebte nach möglichſtem Reichthum an künſtleriſchen Formen, ohne auf den geiſtigen Zuſammen-

hang derſelben Rückſicht zu nehmen. Jene Zeiten, in welchem jedes kleinſte Glied am Kunſtwerke eine beſtimmte Beziehung zum Ganzen und zu dem Zwecke, welchem es dienen ſollte, hatte, war längſt vorüber. Dafür nahmen jetzt, wie das ſchon Sandrart richtig bemerkt hat, das Spiel der Willkür und der Phantaſie und die Regelloſigkeit, welche ſo oft zu Miſsbildungen geführt hat, ſchon überhand.

Der ganze Bau, wie er noch heute unverſehrt daſteht, iſt in ſeiner Geſammtcompoſition gothiſch und nach dem Entwurfe vom Jahre 1488 gefertigt, in den architektoniſchen Hauptformen jedoch weſentlich reducirt und dafür mit einer groſsen Menge figürlich decorativer Zuſätze aus dem Formenkreiſe der damals ſoeben in der Entwickelung begriffenen deutſchen Renaiſſance verſehen.

Durch dieſes Abgehen von dem urſprünglichen, einheitlich durchgeführten Plane und das Hereinziehen völlig neuer Ideen und Motive erklären ſich mancherlei Unvollkommenheiten in der Compoſition des Ganzen, die mangelnde Uebereinſtimmung des Unterbaues mit den Baldachinen — die Hauptpfeiler ſtehen vor den Reliefs und verdecken ſie zum Theil — das ſchlechte Verhältniſs der ſehr ſtarken, auf einen höhern Aufbau berechneten Pfeiler und des groſsartig angelegten Unterbau's überhaupt zu den kleinlichen Baldachinen, der mangelnde Abſchluſs der Hauptpfeiler, die unorganiſche Verbindung der Bogen mit den Pfeilern, die zwiſchen die Pfeiler geſtellten kandelaberartigen Bildungen mit den auf ihnen ruhenden, zweckloſen und in ganz unmotivirter Weiſe in den Scheiteln der Spitzbögen verläufenden ſchlanken Säulen, welche die Klarheit der Gliederung weſentlich beeinträchtigen, und vieles Andere. Der Unterbau hat ſtatt der anfänglich projectirten acht Reliefs deren nur vier und zwei in Niſchen ſtehende Statuetten erhalten. Die Reliefs ſind in auffallend ungünſtiger Weiſe ſo angebracht, daſs ſie von den ſtarken Hauptpfeilern zum Theil verdeckt werden. Die Ecken des Unterbaues, welche man ſonſt doch beſonders feſt zu bilden pflegt, ſind durch leere Niſchen geſchwächt. Kurz, es fehlt dem Prachtgrabe, wie es von Peter Viſcher und ſeinen Söhnen ausgeführt worden iſt, ganz im Gegenſatze zum urſprünglichen Entwurfe, Einheit der Compoſition, organiſcher Zuſammenhang der einzelnen Theile und Uebereinſtimmung des Charakters der Detailformen.

Für dieſe Mängel werden wir dagegen durch einen groſsen Reichthum an Ideen, eine Fülle reizender Motive, beſonders in den Ornamenten, den Kindergeſtalten und den Statuetten auf der Plinthe, welche ſinnreich erdacht und mit vieler Liebe ausgeführt ſind, reichlich entſchädigt. Unſtreitig das Schönſte am ganzen Grabmal und dasjenige, was ihm ſeinen Weltruhm verſchafft, ſind aber jene ſchon erwähnten, berühmten 0,55 M. hohen Statuetten der zwölf Apoſtel voll Leben und Ausdruck, voll Charakter, Groſsheit und idealer Würde. Sie weichen von Allem, was bis dahin in Deutſchland gefertigt worden war, weſentlich ab und weiſen mit Entſchiedenheit auf Italien[6]) hin, wenngleich auch mannigfache Reminiſcenzen an deutſchgothiſche Sculpturen nicht zu verkennen ſind. Die zwölf kleineren Statuetten auf den Pfeilern ſtehen den Apoſteln, was künſtleriſche Conception betrifft, wohl kaum nach, ſind aber mit Rückſicht auf ihren hohen Standpunkt ziemlich roh ausgeführt.

Die techniſche Ausführung des Grabmals befriedigt nicht ganz. Der Guſs iſt oft mangelhaft. Die Architekturtheile, offenbar nach Modellen aus Holz gegoſſen, ſind ciſelirt. Die figürlichen Theile dagegen, nach ausgeſchmolzenen Wachs-

modellen gegoſſen, ſind maſſiv und ohne Ueberarbeitung geblieben. Man erkennt an ihnen noch vielfach den Strich der Modellirhölzer.

In der Ausführung des Sebaldusgrabes ſind ſehr deutlich mehrere Hände zu erkennen. Welche Theilung zwiſchen den Arbeiten des Vaters und der verſchiedenen Söhne, deren Mitarbeit eine ſehr bedeutende geweſen ſein muſs, ſtattgehabt hat, iſt ſchwer zu beſtimmen. Dem Hermann werden gewöhnlich die zwölf Apoſtel und die Reliefs, wohl auch die Propheten zugeſchrieben. Die kleinen Figuren und das Ornamentale dürften von Peter d. J. ſein, von welchem Neudörfer ſagt, daſs er beſondere Luſt an Hiſtorien und Poeten hatte, und von welchem Röſsner's Chronik berichtet, daſs er »das Meiſte an dem Werke gemacht« und den Vater an Kunſt übertroffen habe. Der Vater wird das Architektoniſche gemacht und die künſtleriſche und techniſche Leitung des Ganzen beſorgt haben.

Das Sebaldusgrab war nach ſeiner Vollendung nicht nur zur völligen Zufriedenheit der Beſteller ausgefallen, ſondern gewann dem Meiſter Viſcher auch viel Ehre, hat ſeinen Ruf weithin verbreitet, ihm viele Aufträge eingebracht und ihm ſeinen groſsen Namen in der Kunſtgeſchichte verſchafft. Sandrart ſagt, Viſcher habe mit dem Sebaldusgrabe den höchſten Gipfel des Ruhms erſtiegen, und in der That gehörte Viſcher's Gieſshütte bald zu den wichtigſten Sehenswürdigkeiten Nürnbergs, ſo daſs, wie Neudörfer berichtet, ſelten ein fremder Fürſt oder Biſchof, der Nürnberg beſuchte, es unterlieſs, den in ganz Deutſchland berühmten Meiſter und ſeine Gieſshütte zu beſuchen. In Folge deſſen ſtand Viſcher auch in ſeiner Vaterſtadt in hohem Anſehen und wurde ſo im Jahre 1520 zu einem Genannten des groſsen Raths erwählt.

Während der Arbeit am Sebaldusgrabe waren die Söhne Peter Viſcher's allmählich herangewachſen und in dem Geſchäfte des Vaters mithelfend ausgebildet worden. Das Techniſche, d. h. das Formen und Gieſsen, wohl auch das Modelliren und Zeichnen, werden Alle gelernt haben, ſo daſs ſie dem Vater in ſtets zunehmendem Maſse behilflich ſein konnten. Daneben aber iſt Jeder von ihnen, ſeiner Neigung und ſeinem Talente entſprechend, noch beſonders ausgebildet worden. Die beiden älteſten Söhne, Hermann und Peter, ſcheinen vorzugsweiſe Künſtler, Hans beſonders Techniker, d. h. Erzgieſser, geweſen zu ſein. Die beiden Jüngſten, Jakob und Paulus, dagegen treten als unbedeutend mehr in den Hintergrund; ſie dürften in der gemeinſamen Werkſtatt nur mit untergeordneten Hülfsarbeiten beſchäftigt worden ſein. Die Arbeiten des Vaters und der einzelnen Söhne von einander zu ſcheiden iſt im Allgemeinen ſehr ſchwer, ja zum gröſsten Theil unmöglich, da doch Alles nach dem Willen des Vaters gehen muſste und Einer auf den Andern von oft weſentlich beſtimmendem Einfluſſe geweſen ſein mag.

Der älteſte Sohn Hermann heirathete im Jahre 1513 Urſula Magin, die älteſte Tochter des nicht unvermöglichen Kaufmanns Arnold Mag, welcher ein eigenes Haus »am Sand« bewohnte, woſelbſt, wie mitgetheilt, auch Peter Viſcher, der Vater, Anfangs gewohnt hat. Dieſes Mag'ſche Haus erhielt Hermann Viſcher nach dem Tode ſeines Schwiegervaters, verkaufte es aber ſchon am 18. November 1513 um 424 fl. Urſula Viſcherin ſtarb, nachdem ſie eine Tochter, ebenfalls Urſula geheiſsen, geboren hatte, ſchon im Jahre 1515, worauf Hermann Viſcher, wie Neudörfer berichtet, »Kunſt halb auf ſeine eigene Koſten nach Rom zog«. Aus Italien zurückgekehrt, kaufte er am 2. Januar 1516 um 757 fl. ein Haus »an der zwölf

Brüder Behauſung in St. Lorenz Pfarr« (höchſtwahrſcheinlich das jetzige Haus Kornmarkt 5), erfreute ſich deſſelben aber nur kurze Zeit, denn er ſtarb — Neudörfer ſagt, er ſei »Nachts unter einem Schlitten elendiglich und erbärmlich umbkommen« — »in ſeinen beſten Jahren«, 24—25 Jahre alt, im Jahre 1516. Die Vormundſchaft über ſeine Tochter Urſula übernahmen deren Groſsvater, Peter Viſcher der Aeltere und der mit der Familie befreundete Stadtſchreiner Jakob Amman, welcher wahrſcheinlich die Holzmodelle für die Viſcher'ſche Gieſshütte lieferte. Urſula heirathete ſpäter den ſtädtiſchen Baumeiſter Paulus Behaim und ſtarb im Jahre 1536.

Als ganz ſelbſtändige Arbeiten des jüngeren Hermann Viſcher dürften beſonders zwei zu erwähnen ſein, eine etwa halb-lebensgroſse Statuette der Jung-

S. Sebald wärmt ſich an brennenden Eiszapfen. Relief am Sebaldusgrabe. Nürnberg.

frau Maria mit dem Kinde an einem Pfeiler nahe dem Hauptaltare der Sebalduskirche und die Gedächtniſstafel für den Probſt Anton Kreſs in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Die Jungfrau, auf einer kleinen, eleganten, eigenthümlich gebildeten Baſis, welche mit einem reich gemuſterten Teppich bedeckt iſt, ſtehend, 0,80 M. hoch, hält auf ihrem linken Arme das Chriſtuskind, welches die Weltkugel trägt. Sie iſt durch eine reich geſchmückte, gothiſche Krone als Himmelskönigin bezeichnet, hielt in der Rechten auch ein (jetzt fehlendes) Scepter. Ihr Kleid iſt ein reich gemuſterter Damaſt; darüber hängt ein Gürtel herab. Ihr langer faltenreicher Mantel, welcher unten von drei Engeln getragen wird, iſt mit einer Borte verſehen, die durch gothiſches Blattwerk und Edelſteine auf's reichſte geſchmückt iſt. Die Geſtalt iſt von gedrungenen Verhältniſſen und ihrer ganzen Auffaſſung nach gothiſch. Von dem Einfluſſe der Renaiſſance iſt daran kaum eine Spur zu bemerken. Die Gewandung iſt noch ganz in der bekannten fränkiſchen Art geordnet. Die Geſichter ſind nicht ſchön, aber in hohem Grade individuell,

portraitartig und, wie auch die Hände, mit vollſtem Verſtändniſs und vieler Liebe durchgeführt. Weniger gelungen ſind die nackten Körper des Chriſtkindes und der Engel. Die mit gröſstem Fleiſse durchgeführten Muſter des Kleides, des Teppichs und der Borte des Mantels ſind durch flaches Relief ausgedrückt. Der Guſs, ein Meiſterwerk, iſt über dem Wachsmodell ausgeführt und ſo vollkommen gelungen, daſs man daran noch jeden Strich des Modellirholzes deutlich erkennt. An der hölzernen Conſole, welche ſchon ausgeſprochene Renaiſſanceformen zeigt — ſie iſt wohl das Werk eines andern Meiſters — befindet ſich das Wappen des bekannten Melchior Pfinzing († 1534) als Probſt von St. Sebald zu Nürnberg und St. Alban zu Mainz, aus welchem ſich ergiebt, daſs er dieſe Statuette um das Jahr 1514 geſtiftet hat. — Vielleicht iſt ſie das Meiſterſtück des Hermann Viſcher und das Geſicht der Madonna das Portrait ſeiner Frau Urſula.

Die Gedächtniſstafel für Anton Kreſs, Probſt der St. Lorenzkirche zu Nürnberg († 1513) iſt an einem Pfeiler im Chor dieſer Kirche dicht am Altare befeſtigt. Ueber ihr befindet ſich unter einem reich und zierlich ausgeführten gothiſchen Baldachin, eine ſchöne lebensgroſse Statue des heiligen Paulus aus Stein (vielleicht ein Werk des Adam Kraft). Dieſe Gedächtniſstafel, »eine möſsene gedechtnus vnd gebildnus unter ſeinem ſant Paulus Bild bey dem hohen Altar«, wie es in einer alten handſchriftlichen Lebensbeſchreibung des Verſtorbenen heiſst [9]), wurde von ſeinen Teſtamentsvollſtreckern Hieronymus Ebner und Hans Im Hof, beſtellt und aufgerichtet und beſteht aus einem 0,65 M. breiten und doppelt ſo hohen Relief, auf welchen in einer architektoniſch ausgebildeten Niſche der Probſt vor einem Altare, auf welchem ein Cruzifix ſteht und an deſſen Fuſs ſich ein Wappen befindet, knieend und aus einem Buche betend dargeſtellt iſt. Der Hintergrund der Niſche iſt in ſeinem untern Theile durch einen aufgehängten, gothiſch gemuſterten Teppich gebildet, während das Bogenfeld darüber durch eine Muſchel, deren Mitte ein Chriſtuskopf einnimmt, ausgefüllt iſt. Der Rahmen der Niſche beſteht aus zwei Pilaſtern, deren Füllungen mit ſehr ſchönem Renaiſſance-Ornament in ganz flachem Relief geſchmückt ſind, und darauf ruhendem, in der Leibung caſſettirten Rundbogen. Auf dem Bogen ſind rechts und links zwei Engel, oben ein Ornament angebracht. Das Ganze iſt ſtilvoll, mit Liebe und Verſtändniſs durchgebildet und hat in der Art ſeiner Behandlung viel Aehnlichkeit mit den Reliefs am Sebaldusgrabe. Das Teppichmuſter iſt wie an der Statue der Jungfrau behandelt, der vortreffliche Guſs über einem Wachsmodell ausgeführt und gar nicht ciſelirt. Ausnahmsweiſe iſt das Werk vergoldet. Unter dieſem Relief befindet ſich noch eine zweite, wie es ſcheint, ältere und wohl noch von Kreſs ſelbſt beſtellte, kleine Tafel mit einer Inſchrift in erhabenen gothiſchen Minuskeln, welche die Bedeutung der erſt beſchriebenen Tafel erläutert.

Viſcher's zweiter Sohn, Peter, heirathete im Jahre 1516 Barbara Magin, die jüngere Schweſter ſeiner Schwägerin Urſula. Aus dieſer Ehe entſtammten ſechs Kinder, Barbara, Margareth, Joſeph, Urſula, Martha und Anna. Peter der Jüngere ſcheint ſich eine gewiſſe klaſſiſche Bildung angeeignet zu haben und bediente ſich für ſeine Inſchriften auch mit Vorliebe der lateiniſchen Sprache.

Zu derſelben Zeit, während welcher Peter Viſcher und ſeine Söhne mit der Ausführung des Sebaldusgrabes beſchäftigt waren, wurden in derſelben Gieſshütte auch noch andere groſse Werke gefertigt. Dazu gehören auſser der ſchon beſchriebenen Tafel am Grabe des Cardinals Friedrich in Krakau zunächſt zwei

der mehr als 2 Meter hohen Statuen für das überaus groſsartig angelegte (und erſt im Jahre 1582 vollendete) Grabmal des Kaiſers Maximilian I. in der Hofkirche zu Innsbruck, welche Viſcher 1513 goſs. Die meiſten der dort ſtehenden Statuen wurden in Mühlau bei Innsbruck und in Augsburg, wo der Hofmaler Gilg Sefflſchreiber die Leitung aller Arbeiten übernommen hatte, gegoſſen; doch war in Augsburg 1513, d. h. nach fünf Jahren, erſt eine einzige Statue fertig geworden. Deshalb wendete ſich der Kaiſer an Peter Viſcher, von welchem er ſchneller bedient zu werden hoffte. Wir haben Nachricht, daſs Maximilian dem Caspar Nützel, Nürnbergiſchem Geſandten beim ſchwäbiſchen Bunde und auf den Reichstagen im Jahre 1513, den Auftrag ertheilte, den Meiſter Viſcher zur Eile anzutreiben und bei ihm nach dem Fortgange der Arbeiten zu ſehen, worauf Nützel im Juni 1513 an den Kaiſer ſchrieb, daſs er bei Peter Viſcher geweſen, ihn willig gefunden und bei ihm die fertige Form zu einem der Bilder geſehen habe, welches er in drei Wochen zu gieſsen gedenke, und in den Rechnungen des Nürnberger Raths finden wir, daſs im Jahre 1513 dem Peter Viſcher auf Rechnung des Kaiſers 1000 fl. »auff 2 groſse meſſene pillder gegeben« wurden. Welche von den zu den Grabmal gehörenden achtundzwanzig überlebensgroſsen Statuen nun Meiſter Peter gefertigt, iſt nicht überliefert worden. Nach Lübke's Vermuthung ſind es die Statuen des Königs Arthur von England und des Oſtgothen-Königs Theoderich, welche beide mit der Jahreszahl 1513 bezeichnet, von allen übrigen Statuen in einigen weſentlichen Dingen ſich unterſcheiden und zu den ſchönſten der ganzen Folge gehören. Einzelne Nachrichten weiſen darauf hin, daſs Viſcher auch noch ſpäter, im Jahre 1517, mit Arbeiten für des Kaiſers Grabmal beſchäftigt geweſen ſei und daſs der Rath der Stadt Nürnberg ihm im Auftrage des Kaiſers noch mehrere hundert Gulden bezahlt habe. Viſcher ſcheint 28 fl. für den Centner fertiger Arbeit erhalten zu haben. Wenn auſser den ſchon genannten noch andere Statuen am Innsbrucker Grabmal von ihm ſein ſollten, ſo können das, nach Lübke's Anſicht, nur diejenigen des Herzogs Leopold von Oeſterreich und der Stadthalterin Margaretha, Tochter des Kaiſers, ſein.

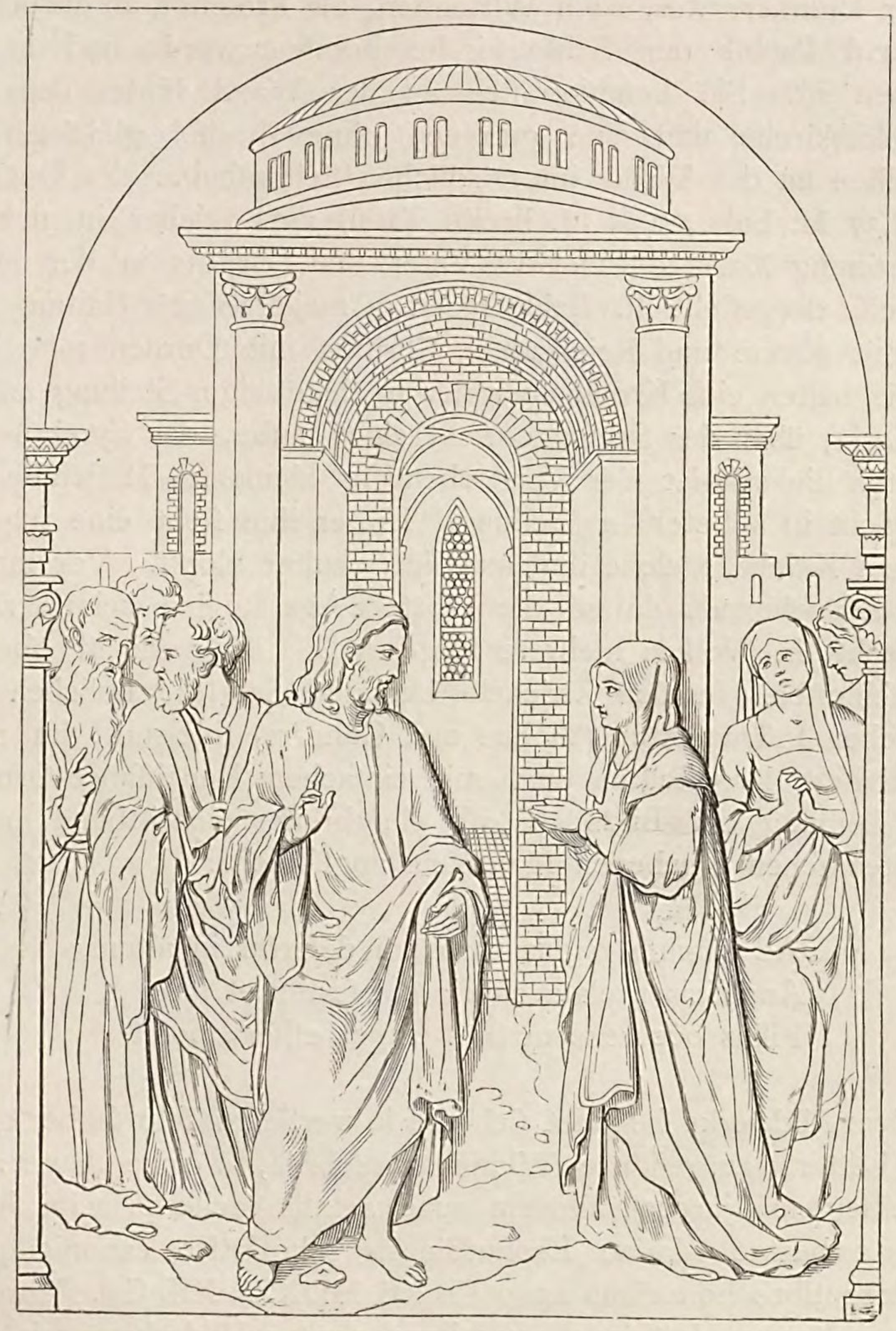
Um das Jahr 1513 beſtellten die Brüder Ulrich, Georg und Jakob Fugger in Augsburg, die Begründer des groſsen Reichthums und der Macht dieſes berühmten Geſchlechts, bei Viſcher, der damals ſchon der berühmteſte und wohl auch der beſte Erzgieſser in Deutſchland war, ein groſses Prachtgitter von Meſſing, welches zum Abſchluſs der von den Fugger an der Weſtſeite der St. Annakirche zu Augsburg in den Jahren 1510—1512 in prächtigſter Weiſe, im italieniſchen Geſchmacke, mit einem Koſtenaufwande von angeblich mehr als 160,000 fl. für ſich und ihre Nachkommen erbauten Grabkapelle dienen ſollte. Solche Schranken aus Meſſing zum Abſchluſſe des Chors oder einer Kapelle vom Hauptſchiffe der Kirche waren in Italien nicht ſelten. Auf eine derſelben mögen die Beſteller den Peter Viſcher als Vorbild verwieſen haben, und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daſs Hermann Viſcher gerade mit Rückſicht auf dieſen groſsen Auftrag nach Italien ging, um daſelbſt Studien dafür zu machen, und daſs ein Entwurf zu dieſem Gitter in rein italieniſchem Stil mit zu den vielen »künſtlichen Dingen« gehörte, welche er »aufgeriſſen und gemacht« hatte und welche ſeinem Vater ſo wohl gefielen.

An dieſem Fugger'ſchen Gitter, dem gröſseſten Werke der Viſcher'ſchen Gieſshütte, hat Peter Viſcher während der letzten Jahre ſeines Lebens mit ſeinen

Söhnen mit aller Liebe fleifsig gearbeitet. Als er es nahezu vollendet hatte, inzwifchen aber auch der letzte der Befteller, Jacob Fugger, im Jahre 1525 geftorben war, entftanden zwifchen den Erben der Fugger und Peter Vifcher Mifsverftändniffe und Streit, indem die Fugger behaupteten, das Gitter fei nicht fo ausgeführt worden, wie es beftellt. Diefer Streit war noch nicht beendigt, als auch Vifcher ftarb. Seine Erben und die Erben der dreigenannten Fugger verglichen fich endlich am 2. Auguft 1529 dahin, dafs die Fugger auf die an den alten Peter Vifcher fchon bezahlte Summe von 1437 fl. rheinifch 11 Schilling 8 Heller und auch auf das Gitter verzichteten, die Erben Vifchers mit dem Gitter alfo nach ihrem Belieben fchalten konnten, ohne dafs die eine oder die andere Partei irgend welche Anfprüche erheben konnte. Da das Ganze 156 Ctr. 77 Pf. wog, hatte Vifcher 9 fl. pro Ctr., d. h. noch nicht die Hälfte des muthmafslich bedungenen Preifes dafür erhalten. Diefes Gitter wurde fpäter von Hans Vifcher vollendet und ergänzt. Eine nähere Befprechung deffelben folgt daher weiter unten.

Um das Jahr 1520, alfo gleichzeitig mit dem Fugger'fchen Gitter, entftand auch die Grabplatte der Familie Wigerinck, in der Marienkirche zu Lübeck. Auf derfelben ift in ganz flachem Relief eine architektonifch reich ausgebildete, oben mufchelförmig geftaltete Nifche dargeftellt, in welcher, an Stelle einer fonft üblichen bildlichen Darftellung, das Familienwappen des Verftorbenen in grofsem Mafsftabe angebracht ift. Diefes Wappen führt unter Anderem drei Ringe, eine Hindeutung auf den Namen Wigerinck. Auf dem Wappenfchilde ruht ein Helm, von dem üblichen Blattornament umgeben, und darüber find als Kleinod zwei gekreuzte Morgenfterne (eine Art Streitkolben), um welche fich ein Ring fchlingt, angebracht. Diefe Nifche ift zunächft von kanellirten Säulen mit (unter fich verfchiedenen) korinthifchen Kapitellen, auf welchen fich ein kleiner Oberbau erhebt, umgeben. Auf den Säulen ftehen kleine Knaben, welche Pofaunen blafen. An den fehr langen Pofaunen find auffallend grofse, wild bewegte Fahnen befeftigt, welche den ganzen Raum über den Mufcheln einnehmen. Nifche und Säulenftellung werden wieder von einer Pilafterftellung mit Archivolten umgeben. Alles in ganz flachem Relief und perfpectivifch vortrefflich behandelt. Die Flächen der Pilafter und der Archivolten find mit einem einfachen, fehr fchönen Blattornament verfehen. Diefe ganze Architektur fteht auf einem Unterbau, an welchem in einer halbkreisförmigen Nifche der Kampf zweier Meer-Centauren dargeftellt ift. Auf dem Unterbau, unter dem grofsen Wappen, find zwei fich gegenfeitig anbellende Hunde verfchiedener Racen, eine Erinnerung an die Beftien der gothifchen Architektur, angebracht. Um diefe Darftellung zieht fich der Rand mit folgender, in grofsen lateinifchen Lettern ausgeführten Infchrift: »Anno dñi. MDXVIII mēsis aprilis XXIIII obiit Gothard Wigerinck civis Lvbeck. Orate p. eo« und an den Ecken befinden fich vier grofse, die Breite des Schriftrandes weit überragende Kreife mit je einem Wappen, umgeben von Infchriften, von denen drei befagen, dafs Anna Wigerinck in den Jahren 1497, 1510 und 1511 geftorben fei. Die Infchrift des vierten Wappens ift mit Ausnahme des Anfangs »An. MD« nicht ausgeführt. Gothard Wigerinck war am Anfang des 16. Jahrhunderts in Lübeck ein hochangefehener Mann, ein reicher Kaufmann, welcher mit Nürnberg in lebhafter Handelsverbindung ftand. Er fcheint viermal verheirathet gewefen zu fein und drei feiner Frauen müffen auffallender Weife denfelben Taufnamen Anna geführt haben. Seine zweite Frau († 14. Januar 1510) war eine

Tochter des Rathsherrn Hermann Claholt. Welchen Familien die drei anderen Frauen angehörten, konnte bis jetzt nicht ermittelt werden, da die betreffenden Wappen nicht bekannt ſind. Die letzte Frau, welche ihren Mann überlebte, ſcheint das Denkmal beſtellt zu haben; ihr Name und Todestag iſt ſpäter nicht mehr eingemeiſſelt worden.



Epitaph der Frau Margaretha Tucherin. Dom zu Regensburg.

Dieſe Grabplatte, angeblich ohne jede Künſtlerbezeichnung, gehört zu den ſchönſten Arbeiten, welche aus Viſcher's Gieſshütte hervorgegangen ſind. Sie zeigt ſchon entſchieden den ausgebildeten Stil der deutſchen Frührenaiſſance, d. h. ſie hat Formen, welche auf dem Studium der italieniſchen Renaiſſance beruhen, jedoch in eigenthümlicher, echt deutſcher Weiſe umgebildet ſind und noch Anklänge an die Gothik verrathen. Der Formenkreis iſt derſelbe wie jener des Fugger'ſchen Gitters. Die Platte iſt offenbar eine Arbeit des jün-

geren Peter Viſcher, welcher dabei die italieniſchen Studien ſeines Bruders Hermann verwerthete und ſeiner Luſt an Bildung von Einzelheiten freien Lauf lieſs. In techniſcher Beziehung iſt ſie vortrefflich ausgeführt, auch beſonders ſorgfältig ciſelirt; ſie beſteht aus fünf mit einander vernieteten Stücken.

Bald nach dem Jahre 1521 dürfte die Gedenktafel des Henning Goden gefertigt ſein, eines ausgezeichneten Rechtsgelehrten, welcher im Jahre 1502 aus Erfurt, wo er Domherr war, nach Wittenberg als Profeſſor an die neugegründete Univerſität und Probſt der Schloſskirche berufen wurde und in Wittenberg 1521 geſtorben iſt. Sie befindet ſich an der Wand hinter dem Altare der dortigen Schloſskirche und eine getreue, ohne Zweifel gleichzeitige Wiederholung derſelben an der Wand im nördlichen Seitenſchiffe des Doms zu Erfurt. Es iſt eine 1,37 M. hohe, 0,95 M. breite Tafel, auf welcher in nicht zu hohem Relief die Krönung Mariä durch Gott Vater und Chriſtus in der im Mittelalter typiſchen Weiſe dargeſtellt iſt. Beide ſitzen in majeſtätiſcher Haltung auf Wolken, Gott Vater mit Krone und Reichsapfel, Chriſtus mit Dornenkrone und Scepter verſehen. Sie halten eine Krone über der in demüthiger Stellung zwiſchen ihnen knieenden Maria; über der Scene ſchwebt eine Taube, das Symbol des heiligen Geiſtes. Unten links kniet der Verſtorbene in kleinerem Maſsſtabe gebildet, in Domherrentracht in anbetender Stellung. Hinter ihm ſteht eine jugendliche Geſtalt mit einem Kelche, welche ihm auf die Schulter klopft. Vor ihm ſein Wappen und ein Spruchband, darauf die Worte »Ave Regina celor.« zu leſen ſind. Links und rechts in Wolken mehrere Engel. Das Bildwerk iſt oben halbkreisförmig abgeſchloſſen. In den Zwickeln befinden ſich die üblichen Engel, hier auf muſikaliſchen Inſtrumenten (Violine und Guitarre) ſpielend. Im obern Theile der perſpectiviſch dargeſtellten und mit einfachen Renaiſſance-Ornamenten geſchmückten Leibung der Bildniſche iſt ein breites Schriftband mit folgenden Verſen in lateiniſchen erhabenen Majuskeln angebracht:

Ad sumum regina thronum defertur in altum
Angelicis prelata choris cui festus et ipse
Filius occurens matrem super ethera ponit.

Unter dem Bildwerke befindet ſich die in vertieften ſehr ſauber geſchnittenen, lateiniſchen Lettern ausgeführte Widmungsinſchrift, welche lautet: »Henningo Goden Havelbergensi jureconsultorum suae aetatis facile principi huius ecclesie praeposito, ac beatae Mariae Erphurdiensis scholastico canonicoque, extrema aetate sed florentibus honoribus anno Christi MDXXI. XII. Cal. Februarij varii hic vita functo sepultoque Matthias Meyer jureconsultus Hildeshemensis et praenominatae Erphurdiensis ecclesiarum canonicus eius ultimae voluntatis primarius executor patrono optime merito gratitudinis ergo f. c.« Die Inſchrift auf dem Erfurter Exemplar hat einige, durch den andern Ort der Aufſtellung bedingte Abänderungen. Die Compoſition iſt ſehr ſchön, von klarer Anordnung und in den Maſsen trefflich abgewogen. Die künſtleriſche Durchführung des ſtilvoll behandelten Reliefs iſt im Allgemeinen gut; die Bewegungen ſind ausdrucksvoll und wahr; die Madonna iſt von anmuthigen Formen. In den Gewandfalten herrſcht eine gewiſſe Groſsartigkeit. Manche Einzelheiten, wie z. B. die Engel in den Wolken, ſind jedoch recht roh. Guſs und Ciſelirung ſind ſehr gut. Die Ränder der Gewänder der Madonna und

die Struktur und Glorien der Hauptpersonen ſind ſauber gravirt. Die Patina iſt ſehr ſchön. Wie ſich aus der Inſchrift ergiebt wurden beide Tafeln in Folge letztwilliger Beſtimmung des Verſtorbenen durch ſeinen Teſtamentsvollſtrecker, den rechtskundigen Hildesheimer Domherrn Matthias Meyer, beſtellt.

Gleichzeitig mit der Wigerinck'ſchen Grabplatte oder nur wenig ſpäter entſtanden zwei kleine, nach Gröſse, Anordnung und Ausführung einander ſehr ähnliche Gedächniſstafeln, welche ſich in ihren Formen eng an jene anſchlieſsen und offenbar ebenfalls ſelbſtändige Arbeiten des jüngeren Peter ſind, nämlich das Epitaph der Frau Margaretha Tucherin im linken Seitenſchiffe des Doms zu Regensburg und das Epitaph des Eiſſen'ſchen Ehepaares in der Egidienkirche zu Nürnberg. Beide beſtehen aus einer figürlichen Darſtellung in flachem Relief mit architektoniſcher Umrahmung in ausgebildetem, ſehr edlem italieniſchem Renaiſſanceſtile und einer darunter befindlichen Inſchrift. Das Motiv des Ganzen iſt offenbar einem italieniſchen Bauwerk entnommen (die um das Jahr 1510 hergeſtellten Fenſter des Palaſtes der Cancelleria zu Rom ſind ſehr ähnlich) und wohl nach einer von Hermann Viſcher aus Italien mitgebrachten Zeichnung gefertigt.

Auf dem erſten, dem Regensburger Epitaph iſt die Begegnung Chriſti mit den Schweſtern des Lazarus in einem ſymmetriſch componirten, ſtilvoll behandelten und ſehr ſorgfältig durchgeführten Relief dargeſtellt. Den Hintergrund bildet ein Rundtempel in Renaiſſanceformen in perſpektiviſcher Darſtellung, eine Andeutung des Grabes, in welchem Lazarus liegt. Die Einfaſſung des Reliefs bilden korinthiſche Pilaſter, deren Füllungen mit ſchönem Ornament in ganz flachem Relief geſchmückt ſind, und ein darauf ruhender ebenſo geſchmückter Rundbogen; der Raum auſserhalb dieſer Bogenſtellung iſt mit einfachem eingravirten Ornament geſchmückt und mit einem einfachen Krönungsgeſimſe verſehen. Auſserdem befinden ſich innerhalb deſſelben, in den obern Zwickeln, noch die Wappen der Familien Tucher und Jm Hof. Das Feld mit der Inſchrift iſt architektoniſch als Sockel für die obere Bogenſtellung behandelt. Die Inſchrift lautet: Anno domini 1521. Am XI. tag des Monat Januarij ſtarb die Erbar vnd Tugenthafft Frau Margareth Mertin Tucherin von Nürnberg. Hie begraben. Der Gott genedig ſey Amen.

Jr all die mit andacht hie für gett
Sprecht für die geſtorben eyr gepett«

(Martin Tucher [† 1528] war, hämiſcher Verläumdung wegen, mit ſeiner jungen Frau von Nürnberg nach Regensburg übergeſiedelt.) Auf dem Relief befindet ſich unten links die Künſtlerbezeichnung, nämlich das Monogramm des Meiſters

zwiſchen den Buchſtaben P. V. und daneben »norinberge«.

Das Nürnberger Relief, dem vorigen ganz ähnlich, jedoch von mehr gedrückten Verhältniſſen, im Ganzen 1,33 M. hoch 0,90 M. breit, enthält eine ebenfalls ſehr glücklich componirte Darſtellung des ſoeben vom Kreuze abgenommenen Leichnams Chriſti. Neben dem Leichnam kniet Maria, hinter ihm ſtehen und knieen Johannes, Nicodemus, Joſeph von Arimathia und einige Frauen. Im Hintergrunde Landſchaft. Oben in den Bogenzwickeln zwiſchen gravirten Ornamenten zwei Medaillons mit antiken männlichen Köpfen, wie deren ähnliche auch an dem Unterbau des Sebaldusgrabes ſich finden. Ihre Bedeutung an dieſer Stelle iſt nicht

einzuſehen; wahrſcheinlich ſind ſie nur decorative Füllung des Raumes. Unten, neben den Pilaſtern, ſind ein Mann und eine Frau dargeſtellt, welche durch die unter ihnen angebrachten Wappen als den Familien Eiſſen und Beheim angehörig bezeichnet ſind. Näheres über dieſelben iſt nicht bekannt. Sie ſind offenbar die Stifter dieſes Reliefs. Auf dem Unterbau befindet ſich folgende Inſchrift:

»Aſpice mortalis pro te ſit hoſtis talis
Moritur ſalvator machina plangit orbis
Vespere deponitur ecruce morte devicta
Excipit plangendu triſtis dolenq. mater.«

Die künſtleriſche Ausführung beider Epitaphien iſt vorzüglich; auch Guſs und Ciſelirung ſind ſehr gut. Die Bronze iſt mit ſchöner Patina verſehen. Das letztbeſchriebene Relief hat an der Oberfläche eine Anzahl kleiner Löcher, ſogenannte Sandlöcher, welche ſo tief ſind, daſs ſie durch die Ciſelirung nicht beſeitigt werden konnten.

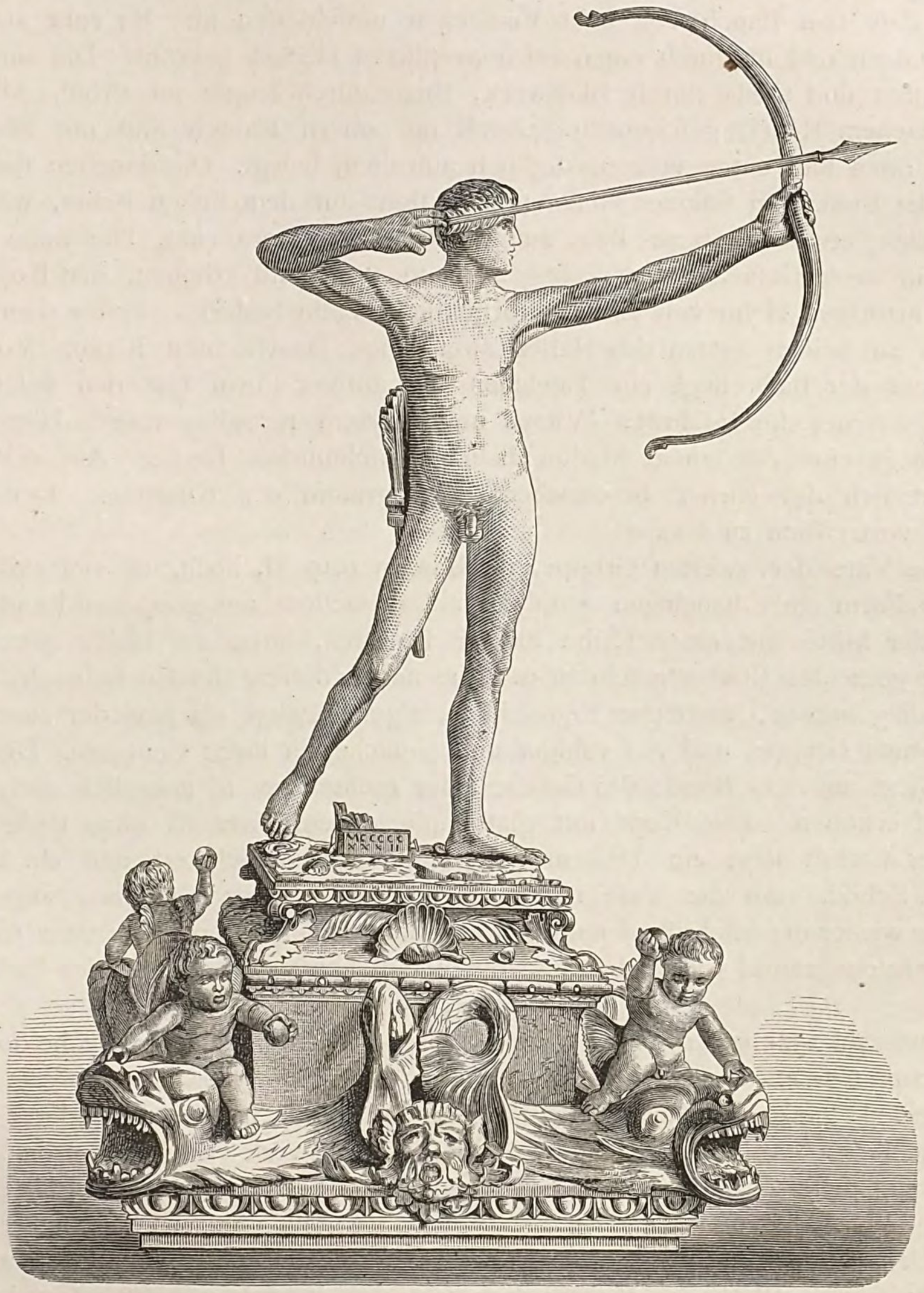
An dieſe Epitaphien ſchlieſst ſich eine in der Hauptform ſehr ähnliche und daher wohl ebenfalls vom jüngeren Peter Viſcher gearbeitete Tafel in der Haydecker Kapelle der Kloſterkirche zu Heilsbronn. Sie beſteht wieder aus einer Inſchrifttafel, auf welcher ſich zwei Pilaſter mit darauf ruhenden Rundbogen erheben. Pilaſter und Bogen ſind in ähnlicher Weiſe wie bei den beiden oben beſchriebenen Epitaphien mit einem Ornament in ganz flachem Relief geſchmückt. In dem Felde befindet ſich das Wappen der Familie Haydeck, deren Glieder in dieſer Kapelle begraben ſind. Die Inſchrift lautet: »Das iſt ein ſunderliche capel der Edeln vnd Wolgeboren Herrn zu heideck dy in der erſten Stifftung vnd erhebung dies Kloſters löblich mitwürker vnd woltetter geweſt der auch vil allhie begrabẽ ligen. got wol ine vñ Iren nachkumẽ genedig vn Barmhertzig ſein:«

Eine eigenthümliche Gruppe unter den Werken der Viſcher'ſchen Gieſshütte bilden einige meiſt kleinere Arbeiten, welche direct auf italieniſchen Vorbildern beruhen und, zum Theil wenigſtens, nicht auf Beſtellung und für einen beſtimmten Zweck gearbeitet, ſondern nur aus der Freude an der Arbeit ſelbſt hervorgegangen zu ſein ſcheinen.

Dazu gehören zunächſt zwei kleine, faſt gleich groſse (0,15 M. hoch 0,12 M. breit) Flachreliefs, welche beide dieſelbe Scene, nämlich Orpheus und Eurydice in ſehr ähnlicher Compoſition und Durchführung darſtellen. Das erſte derſelben befindet ſich in der Sammlung Guſtav Dreifuſs zu Paris. Auf der linken Seite des Täfelchens iſt Eurydice, völlig nackt, nur mit einem ganz leichten, im Winde flatternden Schleier verſehen, auf der rechten Seite Orpheus, ebenfalls völlig unbekleidet, Geige uud Bogen in den Händen haltend, vorwärts ſchreitend, jedoch nach Eurydice ſich zurückwendend, dargeſtellt. Beide Geſtalten ſtehen in entſchiedenem Gegenſatz. Der Mann iſt groſs, kräftig, muskulös, ſogar ein wenig eckig in den Formen; das Weib klein, weich und voll in den Formen und ſchön in den Conturen. Hinter der Eurydice ſind, als Andeutung des Ausgangs der Unterwelt, hohe Felſen angebracht. Oben rechts befindet ſich ein Künſtler-Monogramm, zwei auf eine Nadel geſpieſste Fiſche. Guſs und Ciſelirung des in flachem Relief ſtilvoll behandelten Täfelchens ſind vortrefflich.

Das zweite Relief, früher in der Sammlung des Generalpoſtmeiſters von

Nagler, jetzt im königl. Muſeum zu Berlin, iſt ſehr ähnlich nach Anordnung und Behandlung. Zur Rechten ſchreitet Orpheus, ganz nackt, die Geige ſpielend, vorwärts, das Geſicht nach ſeiner hinter ihm ſtehenden Gemahlin hinwendend,



Bogenſchütz. Statuette im Rathhauſe zu Nürnberg.

deren Körperformen nur von einem leichten Schleier verhüllt ſind. Neben ihr brechen die Flammen der Unterwelt hervor. Ueber den Figuren befindet ſich eine aus zwei lateiniſchen Diſtichen beſtehende Inſchrift in kleinen, erhabenen Buchſtaben. Darunter daſſelbe Monogramm wie vorher.

An dieſe beiden Arbeiten ſchlieſsen ſich zunächſt zwei kleine, als Seitenſtücke zu einander componirte Gruppen, jedesmal ein völlig nacktes Weib neben einem mit ihr auf einer gemeinſamen Baſis ſtehenden Gefäſse (vielleicht für Tinte beſtimmt) darſtellend.

Das Gefäſs der erſten Gruppe, im Ganzen 0,16 M. hoch, iſt unten und oben quadratiſch und in eigenthümlicher, faſt kryſtalliniſcher Weiſe ſo gebildet, daſs ſein Bauch von acht Fünfecken umſchloſſen iſt. Es ruht auf vier Löwentatzen und iſt durch einen reich profilirten Deckel gekrönt. Die fünfeckigen Seiten ſind theils durch Blattwerk, theils durch Köpfe im Profil, Alles in ganz flachem Relief, geſchmückt. Auch die obern Kanten ſind mit Blättern, welche oben und unten volutenartig ſich aufrollen, belegt. Die daneben ſtehende weibliche Figur von ſchöner Geſammtform ſteht auf dem linken Beine, während das rechte, etwas erhobene Bein auf einem Todtenkopfe ruht. Die linke Hand liegt auf dem Gefäſse; der rechte Arm iſt ſprechend erhoben, der Kopf mit einem niedrigen Helm von antiker Form mit Flügeln bedeckt. Unter demſelben hängen zu beiden Seiten des Halſes zwei lange Haarflechten herab. Vor der Figur auf der Baſis liegt ein Täfelchen von antiker Form mit den bekannten Ohren, welches die Inſchrift: »Vitam non mortem recogita« trägt. Hinter der Figur liegt eine mit einem Meduſenhaupte geſchmückte Keule. Auf der Vaſe befindet ſich das vorher beſchriebene Monogramm des Künſtlers. Der Guſs ſcheint vortrefflich zu ſein.

Die Vaſe der zweiten Gruppe, im Ganzen 0,19 M. hoch, iſt viel einfacher, hat die Form einer bauchigen Amphora mit einfachem, ausgebogenen Rande und iſt in der Mitte mit einer Reihe kleiner Roſetten, oben am Halſe mit einem Kranze gezackter Blätter geſchmückt. Die neben dieſem Gefäſse ſtehende, ebenfalls völlig nackte, weibliche Figur iſt weniger bewegt als jene der zuerſt beſchriebenen Gruppe, und viel ruhiger und einfacher in ihren Conturen. Die linke Hand liegt auf dem Rande des Gefäſses, der rechte Arm iſt energiſch nach oben weiſend erhoben. Der Kopf mit glatt anliegendem Haar iſt ohne Bedeckung. Vor der Geſtalt liegt ein Todtenkopf; hinter ihr ein Schwert und ein kleiner runder Schild. An die Vaſe iſt ein kleines viereckiges Täfelchen angelehnt, welches wieder die Inſchrift »Vitam non mortem recogita« trägt. Darunter daſſelbe Künſtlermonogramm wie vorher und die Buchſtaben P. V. Unter der Baſis ſind die Jahreszahl 1525 und das Monogramm eingravirt [10]). Die Oberfläche der ganzen Gruppe iſt etwas rauh und trägt Spuren ehemaliger Vergoldung.

Beide Figuren machen den Eindruck als wären ſie mit beſonderer Liebe durchgeführte Actſtudien, welche erſt ſpäter mit Beiwerk verſehen wurden. Die Bedeutung dieſer Gruppen — der Grundgedanke iſt bei beiden offenbar derſelbe — iſt nicht klar. Jedenfalls ſind es allegoriſche Darſtellungen, wie es ſcheint mit Hinblick auf den Tod; vielleicht beruhen ſie auf einer miſsverſtandenen antiken Ueberlieferung, welche der Meiſter nach ſeiner Weiſe ſich zurecht gelegt hat.

Die zweite Gruppe befand ſich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in der Silberrad'ſchen Sammlung zu Nürnberg. Gegenwärtig ſind beide Eigenthum des Herrn Fortnum zu Stanmore Hill in England.

Die Darſtellung und Behandlung der menſchlichen Figur in allen vier zuletzt beſchriebenen Werken zeugt von völligem Verſtändniſs und hohem Schönheitsgefühl. Die Geſtalten ſind lebendig und wahr und zugleich in gewiſſem Grade ideal;

alles ist echt künstlerisch. Der Geist der italienischen Renaissance ist in ihnen in eigenthümlicher Weise mit dem deutschen Geiste verbunden. Die weiblichen Gestalten, insbesondere jene des zuerst beschriebenen Reliefs, zeigen auffallende Aehnlichkeit mit gewissen Gestalten Albrecht Dürer's auf seinen ältesten Kupferstichen. Das dürfte seinen Grund darin haben, dass Dürer und Vischer aus derselben Quelle geschöpft haben. Und diese, beiden Künstlern gemeinsame Quelle sind höchst wahrscheinlich die Zeichnungen des venezianischen, längere Zeit in Nürnberg lebenden Künstlers Jacopo de' Barbari, in Deutschland Jacob Walch genannt, dessen Einfluss auf Dürer M. Thausing eingehend nachgewiesen hat.

Endlich gehört zu dieser Gruppe von Bronzegüssen auch noch die 0,77 M. hohe Statuette eines Bogenschützen (Apollo), früher auf der Burg, dann im Landauer Brüderhause, jetzt in der Gemäldegalerie auf dem Rathhause zu Nürnberg. Sie stellt einen gänzlich unbekleideten, nur mit einem Bogen und einem gefüllten Köcher versehenen Jüngling dar, welcher, lebhaft vorwärts schreitend, seinen Bogen gespannt hat und soeben im Begriffe steht, einen Pfeil abzuschiessen. Diese Gestalt ist äusserst lebendig in der Bewegung und elegant in der Stellung und erinnert im Ganzen, ohne dass die Einzelheiten stimmen, sehr an die berühmte Statue des Apollo im Belvedere des Vatican zu Rom. Die Durchbildung der Einzelheiten zeugt von Verständniss und Geschick. Der Guss ist gut, die Ciselirung auf allen Seiten mit Liebe durchgeführt. Diese Statue aber ist eine, bis in alle Einzelheiten getreue Copie nach einer Figur des Kupferstichs »Apoll und Diana« auch »le soleil et la lune« genannt, (Bartsch Nr. 16) des venezianischen »Meisters mit dem Caduceus«, Jacopo de' Barbari. Selbst die auffallend schlanken, an Magerkeit streifenden Verhältnisse, welche die Figuren des Jacopo charakterisiren, finden sich an dieser Statuette wieder. Der Unterschied zwischen Kupferstich und Statuette besteht nur darin, dass der Blick des Apollo in dem Kupferstiche nach unten, nach der Diana hin, in der Statuette dagegen geradeaus gerichtet ist, dass die Finger der rechten Hand in beiden Darstellungen nicht völlig gleich gelegt sind und dass bei der Statuette das den Köcher haltende Band um die Brust fehlt. Zu dieser Statuette gehört noch ein später, wie die Inschrift angiebt, im Jahre 1532, also doch wohl von Hans Vischer gefertigtes Postament, von welchem weiter unten die Rede sein soll.

Da nun die Statuette des Bogenschützen als Copie nach Jacopo nachgewiesen werden konnte und die oben beschriebenen zwei Reliefs ebenfalls in der Art dieses Meisters sind — ein feinfühliger Kunstfreund [11]) in Paris hielt das Pariser Relief, dessen Monogramm er für einen Caduceus ansah, sogar für eine plastische Arbeit des Meisters Jacopo — so dürfen wir wohl annehmen, dass sie sämmtlich nach Zeichnungen dieses venezianischen Künstlers gefertigt sind. Da überdies, mit Ausnahme des von dem Künstler unvollendet hinterlassenen Bogenschützen, alle diese Werke mit demselben Künstlermonogramm versehen sind, einem Zeichen, welches sonst auf Arbeiten der Vischer'schen Giesshütte gar nicht vòrkommt, so ergeben sich alle diese Arbeiten als Werke des jüngern Peter Vischer, von welchem Neudörfer berichtet, dass er »seine Lust hatte an Historien und Poeten zu lesen.« Zudem trägt, wie erwähnt, eins dieser Werke noch das Monogramm , welches oben als wahrscheinlich diesem Sohne Vischer's angehörend erkannt worden ist.

Schliefslich müffen wir die Hand dieſes jüngeren Peter Viſcher wohl auch noch in einer 0,42 M. breiten 0,35 M. hohen Handzeichnung in der Goethe'ſchen Kunſtſammlung zu Weimar erkennen.

Da das Blatt ſehr ſchwer zugänglich iſt und es auch nicht gestattet wurde, eine Photographie darnach zu nehmen, ſo bleibt die Beſchreibung Ch. Schuchardt's, deren Genauigkeit Ruland beſtätigt, maſsgebend. Derſelbe ſagt: Aus einem Thore im Grunde zwiſchen Wolken tritt Chriſtus mit der Siegesfahne in der Hand; rechts davon, nach vorn, ſteht Luther als kräftiger junger Mann mit einem über den Schultern hängenden Schilde, auf deſſen Rande ſteht »Scutum fidei«. Luther faſst mit der Linken die Rechte einer an beiden Händen gefeſſelten weiblichen Figur »Conſcientia« und deutet mit ſeiner ausgeſtreckten Rechten auf den in Wolken erſcheinenden Chriſtus, während er das Geſicht nach ihr zurückwendet. Zwiſchen Luther und dem gefeſſelten Gewiſſen ſteht ein Knabe »Juventus«, der beide Händchen verlangend nach Luther ausſtreckt. Hinter der Frau ſchreitet ein Mann her mit einem Dreſchflegel über der Schulter »Plebs«. Ganz rechts etwas zurück ſieht man einen brennenden, zum Theil ſchon eingeſtürzten Palaſt »Sedes apoſtolica romana«, aus welchem drei weibliche Figuren »Superbia, Luxuria und Avaritia« fliehen; vor demſelben liegt, rücklings geſtürzt, der geharniſchte Papſt, dem die Tiara vom Haupte gefallen iſt, über einer vierten weiblichen Figur »Confeſſio«. Auf einem zerbrochenen Schilde neben ihm ſteht: »Decreta Pontificum«. Auf der andern Seite links von Chriſtus ſieht man eine Gruppe von drei Frauen, Fides, Charitas und Spes, von welchen die erſtere auf eine andere Gruppe ganz links vorn deutet, eine männliche auf einem antiken Seſſel vor einem antiken Gebäude ſitzende Geſtalt in goldenem Bruſtharniſch, das Schwert in den Schooſs gelehnt, mit der Linken die Weltkugel auf dem Schenkel haltend »Juſtitia«, der eine weibliche Figur eine Binde über die Augen hält, zugleich den Kopf an ihr Ohr neigend. Dieſe letzte Gruppe befindet ſich vor einem thurmähnlichen Gebäude, deſſen hohes Portal von zwei korinthiſchen Säulen eingefaſst iſt, welche einen ſchmalen Fries tragen, worauf die Inſchrift »Petr. Vish. facieb.« in kräftigen groſsen lateiniſchen Buchſtaben und das Monogramm ✝ angebracht ſind. In der Mitte ganz vorn findet ſich die Jahreszahl M·D·XXIIII· und darunter ein anderes Monogramm, welches aus den Buchſtaben P. und P. (Petrus Piscator) zuſammengeſetzt iſt. Das Ganze iſt mit feſter Hand, mit ſicherem Verſtändniſs, in kräftigen Umriſſen mit der Feder gezeichnet und leicht mit Waſſerfarben colorirt. Ausdruck und Charakter ſind einfach und wahr; die Geſtalten, beſonders die Frauen ſind ſchön und anmuthig in ihren Bewegungen. Die Anordnung iſt ebenfalls gut und klar. Sämmtliche Geſtalten mit Ausnahme der Gerechtigkeit, des Papſtes und Chriſti ſind unbekleidet. Die angegebenen lateiniſchen Beiſchriften ſtehen über jeder Figur. Dieſe Zeichnung ſtimmt alſo ganz zu dem Ausſpruch Neudörfer's über den jüngern Peter Viſcher, daſs er »viel ſchöner Poeterei aufriſs und mit Farben abſetzt.« Das Monogramm iſt daſſelbe wie auf den vorher beſchriebenen gröſseren Werken der Hütte, ſowie auf einer der kleineren aus Liebhaberei gefertigten Arbeiten.

Im Jahre 1522 ſtarb Margaretha, die dritte Frau des alten Peter Viſcher und wurde auf dem Rochuskirchhofe vor dem Spittlerthor begraben. Für ihr

Grab fertigte er ein einfaches, aus einer nur ſehr dürftig ornamentirten kleinen Bronzetafel beſtehendes Epitaph, welches auf dem Grabſtein befeſtigt wurde und deſſen Inſchrift lautete: »Die Erbar Frau Margret Peter Viſchers des eltern eeliche hauffrau iſt vſchidē jm jar 1522 am 20tag julij.«

Aehnliche Tafeln, welche auf den Kirchhöfen von Nürnberg und Umgebung unendlich häufig ſind, mag Peter Viſcher noch viele gegoſſen haben. Doch laſſen ſie ſich nur ſchwer aus der Zahl der übrigen herausfinden.

Als der Kurfürſt, Cardinal Albrecht II. Erzbiſchof von Mainz und Magdeburg, der Amtsnachfolger des oben erwähnten Erzbiſchofs Ernſt, im Jahre 1522 gelegentlich des Reichstages längere Zeit in Nürnberg ſich aufhielt, beſtellte er bei Peter Viſcher ein Epitaph für ſich ſelbſt und ließs im Jahre 1523 den Meiſter durch Caspar Nützel bitten, daſs er ſeinen Sohn zu ihm, dem Kurfürſten, abſende, um mit demſelben über Anfertigung noch anderer Arbeiten zu verhandeln.

Dieſes Epitaph des Cardinals Albrecht befindet ſich jetzt in der Südwand im Chor der Stiftskirche der hh. Petrus und Alexander zu Aſchaffenburg, wo der Cardinal in ſpäteren Jahren, nachdem Magdeburg und Halle zur Lehre Luther's übergegangen waren, mit Vorliebe reſidirte, und beſteht aus einem lebensgroſsen, ſehr ſorgfältig in hohem Relief gearbeiteten, ganz von vorn geſehenen Bildniſs des Cardinals in vollem Ornate, Kreuz- und Biſchofs-Stab in den Händen haltend. Sein Haupt ruht auf einem Kiſſen und über dem unteren Theile ſeines Körpers liegt, wahrſcheinlich auf beſonderes Verlangen des Beſtellers angebracht, ſehr ungewöhnlich und unſchön eine groſse Tafel mit einer langen Inſchrift, welche den Namen, die Titel, das Todesjahr 1545, das Alter von 55 Jahren und die Regierungszeit von 31 Jahren des Cardinals angiebt. Darunter die Bezeichnung: »Op̃ M. Petri Fiſchers Norimberge 1525«, welche durch die Art ihrer Abfaſſung auf den Einfluſs und die Mitarbeiterſchaft von Peter Viſcher dem Sohn hinweiſt. Das Bild des Cardinals iſt von einem breiten Rahmen umgeben, welcher mit zehn, auf des Fürſten Abſtammung und Wirken ſich beziehenden Wappen, vier auf jeder Seite und je eins oben und unten, und dazwiſchen ſehr ſchönem Blatt-Ornament im Renaiſſance-Stil geſchmückt iſt. Ueber dem oberſten Wappen iſt ein Cardinalshut, in der üblichen Weiſe ornamental behandelt, angebracht. Das ganze Epitaph, aus mehreren Stücken beſtehend, iſt ohne Rand 2,10 M. hoch, 0,80 M. breit, trefflich gegoſſen, ſauber ciſelirt und noch wohl erhalten. Doch iſt der Cardinal nicht hier ſondern im Dom zu Mainz beſtattet, woſelbſt ſich ein zweites Denkmal und ſein, ebenfalls bei ſeinen Lebzeiten im Jahre 1540 gefertigter Grabſtein aus rothem Marmor befinden.

Mit dieſem Denkmale in enger Verbindung ſteht das, als Seitenſtück dazu gearbeitete, gleich groſse und ganz ähnlich behandelte Epitaph, welches ſich, dem Erſteren gerade gegenüber, in der Nordwand des Chors derſelben Kirche befindet. Es enthält eine faſt lebensgroſse Darſtellung der Jungfrau Maria mit dem Chriſtuskinde, auf dem Halbmonde in einer Strahlenglorie ſtehend, in ziemlich hohem Relief. Der Faltenwurf der Madonna iſt von groſsartiger Einfachheit und Schönheit. Auch dieſe Tafel iſt mit einem 0,15 M. breiten Rahmen mit ſchönen Renaiſſance-Ornamenten umgeben, auf welchem zwölf Wappenſchilde mit Darſtellung des Schweiſstuches der heiligen Veronika, der Paſſionswerkzeuge Chriſti, der durchbohrten Hände und Füſse Chriſti, eines verwundeten Herzens etc. und ein bis jetzt nicht erklärtes Wappen mit Körben und Krügen angebracht

ſind. Dieſes Epitaph hat keine inſchriftliche Angabe, weſſen Andenken es gewidmet iſt, doch ergiebt ſich aus der Aehnlichkeit deſſelben mit dem des Cardinals Albrecht, aus dem Orte der Aufſtellung, ſowie aus den auf den Wappenſchildern dargeſtellten Emblemen, welche ſich auch an dem ſpäter zu beſchreibenden, angeblichen Grabmale der heiligen Margaretha wiederfinden, daſs es dem Andenken an Margaretha Riedingerin, die vertraute, früh verſtorbene Freundin des Cardinals gewidmet iſt. Dieſe Tafel iſt bezeichnet: »Johannes Viſcher Noric. faciebat. MDXXX«, iſt alſo erſt nach des alten Viſcher's Tode vollendet worden, ohne Zweifel aber zum gröſseſten Theile noch während ſeines Lebens und unter ſeiner Aufſicht gefertigt.

. Einige Jahre nach Vollendung des Epitaphs für Cardinal Albrecht, während welcher Zeit in der Viſcher'ſchen Gieſshütte fleiſsig an dem Fugger'ſchen Gitter gearbeitet wurde, entſtand das Grabmal Friedrich's III., des Weiſen, Kurfürſten von Sachſen († 1525) an der Wand neben dem Altare in der Schloſskirche zu Wittemberg, welches ſein Bruder und Nachfolger, Johann der Beſtändige, in Folge einer in dem Teſtamente des Erſteren vom Jahre 1517 ausgeſprochenen Beſtimmung ausführen lieſs. Da der Verſtorbene ein Bruder des Erzbiſchofs Ernſt von Magdeburg und überdies gelegentlich ſeiner Pilgerſchaft nach Jeruſalem im Jahre 1493 auch in Nürnberg geweſen war, dort vielleicht auch Viſcher ſelbſt beſucht haben mag, lag es für ihn nahe, ſein Grabmal bei Peter Viſcher zu beſtellen.

Der Kurfürſt iſt lebensgroſs (1,75 M. hoch) in vollem Schmucke ſeiner Würde, in langem faltenreichen Mantel mit Hermelinkragen, den Kurhut auf dem Haupte, das groſse Reichsſchwert mit beiden Händen haltend, ganz von vorn geſehen dargeſtellt. Er ſteht in einer Niſche, deren Hintergrund mit einem eingravirten gothiſchen Muſter verſehen iſt, umrahmt von zwei ſchlanken Säulchen mit edlen korinthiſchen Capitellen, auf welchen ein ornamentirter Bogen ruht. Dieſe Bogen-Architektur iſt wieder umrahmt von zwei korinthiſchen Pilaſtern, deren Flächen mit ſchönem Renaiſſance-Arabesken-Ornament verſehen ſind, und auf welchen Architrav, Fries und Geſimſe ruhen; der Fries iſt mit Blatt- und Ranken-Ornament geſchmückt. In den Zwickeln zwiſchen Bogen, Pilaſtern und Architrav ſind fabelhafte Meerthiere, welche in Laubwerk auslaufen und den dreieckigen Raum geſchickt ausfüllen, angebracht. Pilaſter, Säulen und Statue ſtehen auf einem gemeinſamen, architektoniſch gegliederten Poſtamente; dies iſt ebenfalls mit einem ſchönen Figurenfrieſe, — Kinder ſpielen mit Stieren, welche in Ranken-Ornament auslaufen — geſchmückt. Oben in der Mitte, vor dem Scheitel des Bogens und vor dem Gebälk iſt das groſse Hauswappen des Kurfürſten, gekrönt von drei Helmen. Ueber dem Ganzen erhebt ſich ein kleiner, ebenfalls ornamentirter Aufbau; auf demſelben ſitzen zwei Engel und halten einen Lorbeerkranz, in welchem der Wahlſpruch des Kurfürſten: »Verbum domini manet in aeternum«, angebracht iſt. Zu beiden Seiten der Pilaſter befinden ſich auf glatten Streifen, nur durch ein kleines Geſimſe bekrönt, je acht (zuſammen alſo ſechzehn) Wappen, welche die Ahnen des Verſtorbenen bezeichnen. Ganz unten iſt die Inſchrift: »Opus M. Petri Fiſchers Norimbergensis ano 1527.« eingravirt. Das ganze Denkmal ohne den Aufſatz iſt 2,64 M. hoch, 2,05 M. breit. Die Geſammtanordnung, welche ſich den vorbeſchriebenen kleineren Epitaphien in Regensburg und Nürnberg anſchlieſst, iſt ſinnvoll und ſchön, die Statue ſelbſt ſehr einfach und würdig, ja groſsartig. Die Durchbildung des Ganzen zeigt Verſtändniſs und Geſchick.

Der aus mehreren kleineren Stücken beſtehende Guſs iſt ſehr gut und die ganze Oberfläche ciſelirt. Schadow konnte an einzelnen Stellen noch die Meiſselſchläge erkennen. Auch dieſes Denkmal weiſt durch ſeine Compoſition, ſeine ornamentale Durchbildung und die Art der Abfaſſung der Inſchrift mit Entſchiedenheit auf die Autorſchaft des jüngeren Peter Viſcher hin, welcher etwa ſeit dem Jahre 1520 in der Viſcher'ſchen Gieſshütte alle gröſseren Werke concipirt und deren Modelle für den Guſs gefertigt zu haben ſcheint. Daſs es bei dem Letzteren geſchehen, wird auſserdem durch Peter Viſcher, den Vater, ſelbſt noch urkundlich bezeugt. — Neben dieſem Epitaph befindet ſich eine groſse aus drei Theilen zuſammengeſetzte, nur wenig ornamentirte Bronzetafel mit einer langen, angeblich von Melanchthon verfaſsten, poetiſchen Inſchrift, deren Buchſtaben erhaben auf vertieftem Grunde ſtehen. Auſserdem iſt auch auf dem Grabe ſelbſt noch eine aus 4 Stücken zuſammengeſetzte, 3,0 M. hohe, 1,43 M. breite Metalltafel mit einer poetiſchen Inſchrift und dem groſsen reich ornamentirten, in kräftigen Linien ſehr ſchön gezeichneten Wappen des Kurfürſten angebracht.

Eine der letzten Arbeiten, welche vor dem Ableben des alten Peter Viſcher in ſeiner Gieſshütte ausgeführt wurden, war ein Epitaph für die Herzogin Helena, Tochter des Kurfürſten Philipp von der Pfalz, zweiten Gemahlin des Herzogs Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg. Sie ſtarb am 4. Auguſt 1524 und wurde in der Heiligbluts-Kapelle hinter dem Hochaltare des Doms zu Schwerin begraben. Bald darauf gab ihr Gemahl, ein reicher Fürſt, dem Kaufmanne Albrecht Bogen in Nürnberg den Auftrag, »bei dem Meiſter Viſcher in Nürnberg einen kupfernen Leichenſtein zu bedingen.« Viſcher erhielt die dazu nöthige Wappenzeichnung. Weil dabei aber »etwas geirrt worden«, ſandte der Herzog am 11. Auguſt 1526 an Albrecht Bogen »die rechte Viſirung der Wappen«, welche auf dem Leichenſtein »etwas erhaben« dargeſtellt werden ſollten und wies ihn an, dem Meiſter die verlangten 50 fl. Vorſchuſs zu geben. Ende des Jahres 1527 war das Epitaph vollendet, wurde von dem Beſteller aber nicht ſogleich in Empfang genommen, weshalb am 25. Januar 1529 einer der Söhne, doch wohl Hans, im Namen des am 7. Januar 1529 verſtorbenen alten Peter Viſcher, wahrſcheinlich aus Veranlaſſung der vorzunehmenden Erbſchaftstheilung, an den Herzog ſchrieb, ihm ſein Befremden darüber ausdrückte, daſs dieſer »die gegoſſene Arbeit, welche ſchon ein Jahr lang zugerichtet bereit liege, nicht fordern und fortführen« laſſe und ihn bat, ſie abholen zu laſſen und ihm »Geld zu ſchicken, da ihm groſse Koſten darauf gegangen ſeien«. Endlich wurde das Epitaph vom Beſteller in Empfang genommen und zwiſchen den beiden öſtlichen Pfeilern des Doms, dem Grabe der Verſtorbenen gegenüber aufgerichtet. In der neueſten Zeit iſt es jedoch nach dem ſüdlichen Seitenſchiffe verſetzt worden.

Die ganze Platte, etwas über 2 M. hoch und $1^1/_2$ M. breit, beſteht aus fünf Stücken, welche zuſammengenietet ſind, nämlich einem Mitteltheil mit dem groſsen Wappen der Verſtorbenen und vier Randſtücken. Auf der mittelſten Platte, $1^1/_2$ M. hoch, 1 M. breit, iſt das vereinigte Mecklenburgiſch-Pfälziſche Wappen, umgeben von reichem Blattornament, gehalten von dem pfälziſchen Löwen und dem wendiſchen Greifen, gekrönt von einem Helm, auf welchem der pfälziſche Löwe zwiſchen zwei Hörnern, einer Hindeutung auf das Wappen der Graffſchaft Schwerin, ſich befindet. Das Feld iſt oben durch ein Laubgewinde halbkreisförmig abgeſchloſſen. In den beiden Zwickeln ſind Meer-Centaurn, welche in

Laubwerk auslaufen, augenſcheinlich dieſelben, welche auf dem Grabmal Kurfürſt Friedrich's des Weiſen zu Wittemberg ſich finden, dargeſtellt. Auf den beiden ſeitlichen Rändern ſind links und rechts je vier Wappen, diejenigen der Ahnen der Verſtorbenen, und zwar links die Wappen von Ahnen mütterlicher Seite, nämlich Bayern, Oeſterreich, Sachſen und nochmals Oeſterreich, rechts von Ahnen väterlicher Seite, nämlich Pfalz, Savoyen, nochmals Savoyen und Burgund, angebracht, während den oberen und unteren Theil des Randes einfach umrahmte Inſchrifttafeln einnehmen. Die obere Inſchrift in deutſcher Sprache mit deutſchen Buchſtaben, die Letztern erhaben auf vertieftem Grunde, giebt Titel und Todestag der Verſtorbenen an und ſchlieſst mit der Bitte: »Der selen der Almechtige gott gennedig vnd Barmhertzig sein wolle«. Die untere Inſchrift, deren Tafel von zwei kleinen Genien gehalten wird, enthält eine in lateiniſcher Sprache abgefaſste und durch lateiniſche, vertieft eingegrabene Buchſtaben dargeſtellte, poetiſche Inſchrift (in Hexametern und Pentametern) in welcher die Verſtorbene ſprechend eingeführt iſt. Der Verfaſſer dieſer Inſchrift iſt der herzogliche Rath Nicolaus Marſchalcus Thurius, deſſen von des Herzogs eigner Hand ſchon im Jahre 1524 genehmigtes Concept im Staatsarchiv zu Schwerin noch vorhanden iſt.

Das Epitaph iſt techniſch vortrefflich ausgeführt, gut gegoſſen, ſauber ciſelirt; die einzelnen Felder der Wappenſchilder ſind mit ſchönem Damaſt in Gravirung verſehen, das Ganze künſtleriſch jedoch ſehr unbedeutend. Es iſt eben nur eine Anſammlung von Wappen, dasjenige der Verſtorbenen, umgeben von denen ihrer Ahnen; die Compoſition iſt ſehr ſchwach, die einzelnen Wappen und die zwiſchen ihnen angebrachten Ornamente nur ganz loſe, durchaus unorganiſch mit einander verbunden, eigentlich nur nebeneinander geſtellt. Es macht den Eindruck, als wäre Meiſter Viſcher vom Beſteller im Preiſe ſehr gedrückt worden und habe deſshalb, um die Modellkoſten zu erſparen, Modelle von Ornamenten, wie er ſie gerade vorräthig hatte, verwendet; dieſe Ornamente ſcheinen meiſtens vom Fugger'ſchen Gitter entnommen zu ſein. Die Wappen freilich muſsten natürlich neu modellirt werden. Vielleicht tragen auch eine längere Krankheit und der darauf erfolgte Tod der beiden Peter Viſcher, Vater und Sohn, wovon ſogleich geſprochen werden ſoll, die Schuld, daſs dieſes Werk der Viſcher'ſchen Gieſshütte nicht auf gleicher Höhe wie die übrigen ſteht.

Zum Schluſſe möge auch noch einiger nicht mehr nachweisbarer, alſo wahrſcheinlich verlorner Werke gedacht werden.

Viſcher ſoll den Unterbau für die Behälter der Reliquien der unſchuldigen Kinder, welche hinter dem Hauptaltare des Doms zu Mainz aufgeſtellt waren, gefertigt haben. Leider iſt er weder im Original, noch in Abbildung erhalten. Nach einer Notiz [12]) in Bourdon »Epitaphia«, Handſchrift im Beſitze des Mainzer Domkapitels, waren drei (wohl ältere, aus dem 12. Jahrhundert ſtammende) Käſtchen (cistae) mit dieſen Reliquien »super oblongum repositorium aeneum quatuor aeniis columnis falcitum in loco bene elevato expositae«. Es war alſo eine ganz ähnliche Anordnung, wie bei dem ſpäter zu erwähnenden Sarge der Margaretha Riedingerin in der Stiftskirche zu Aſchaffenburg. — Auch ruhte der Baldachin über dem Altare im Weſtchore auf vier meſſingenen Säulen, welche Cardinal Albrecht anfertigen lieſs und welche daher wahrſcheinlich ebenfalls wohl aus Viſcher's Werkſtatt hervorgegangen ſein dürften.

Beide Gufswerke wurden theils im Jahre 1801 »der Feftungsartillerie überlaffen«, theils fpäter an einen Händler verkauft.

Endlich fei einer, jetzt ebenfalls nicht mehr nachweisbaren Statue des heiligen Martinus, Schutzpatrons des Erzftifts Mainz, mit dem Wappen des Erzbifchofs von Mainz, Cardinals Albrecht, gedacht, welche, nach Neudörfer's Bericht, der alte Peter Vifcher für einen von dem Nürnberger Meifter Hieronymus Gertner für das (alte, fpäter gänzlich neugebaute) Schlofs zu Afchaffenburg gefertigten »gewaltigen fpringenden Brunnen« gemacht hatte.

Als der alte Peter Vifcher fein fiebenzigftes Lebensjahr erreicht hatte, fchwach wurde und fühlte, dafs fein Ende nahe, wünfchte er, dafs fein Sohn Peter, welcher, wie gezeigt, während der letzten Jahre fchon die eigentliche Seele der Giefshütte gewefen, aber, weil er fein Gewerbe nicht «felbftändig« betrieben hatte, einfach Gefelle geblieben war, das Meifterrecht erwerben möchte, um nach des Vaters Tode das Gefchäft übernehmen und in alter Weife fortführen zu können. Daher forderte Peter Vifcher, der Sohn, im Jahre 1527 das Meifterrecht und wies auf das von ihm gefertigte Grabmal des Kurfürften Friedrich's des Weifen als Meifterftück hin, welches auf Befehl des Raths von den gefchwornen Meiftern nach einigem Zögern — weil es nicht in vorfchriftsmäfsiger Ordnung gemacht worden war — am 22. Mai 1527 als Meifterftück auch angenommen wurde. — Doch wurde die Abficht des Vaters nicht erreicht, denn diefer jüngere Peter ftarb fchon im Jahre 1528 und wurde in dem Vifcher'fchen Familiengrabe auf dem St. Rochuskirchhofe zu Nürnberg begraben. Der greife, tiefbetrübte Vater liefs zu feinem Andenken noch ein zweites Bronze-Epitaph (welches doch wohl Hans Vifcher fertigte) auf dem Grabftein befeftigen. Dasfelbe zeigt zwei Wappenfchilde, in deren Erfterem das Monogramm [13]) des jüngern Peter Vifcher (die beiden Fifche auf der Harpune), in deren Anderm eine Hausmarke (wohl diejenige der Familie Mag) fich befindet und dazwifchen des Verftorbenen Wahlfpruch: »Vitam, non mortem recogita«, welchen, wie oben erwähnt, man auch auf einigen feiner Arbeiten lieft. — Seine Wittwe heirathete bald darauf den Goldfchmied Georg Schott.

Kurz nachher, am 7. Januar 1529, ftarb, ungefähr 73 Jahre alt, auch der alte Peter Vifcher und wurde in dem Grabe feiner Frau, Margaretha, und feiner Söhne auf dem Rochuskirchhof, deffen Stein er felbft fchon mit zwei einfachen Epitaphien zum Andenken an Gattin und Sohn verfehen hatte, begraben.

Peter Vifcher war, wie Neudörfer erzählt, gegen Jedermann freundlich im Gefpräch, befcheiden und unabläffig beftrebt, in feiner Kunft fich zu vervollkommnen. — Das einzige Portrait, welches wir von ihm befitzen, ift die, doch wohl von feinem Sohne Hermann gefertigte, fehr charakteriftifche, berühmte Statuette am Fufse des Sebaldus-Grabes, welche ihn darftellt, «wie er täglich in feiner Giefshütte umgangen und gearbeitet«.

Die definitive Erbfchaftstheilung fand nach verfchiedenen Vorverhandlungen am 3. Auguft 1530 ftatt. Es erfchienen dabei die Brüder Hans und Jacob Vifcher — Paulus Vifcher, Bürger zu Mainz, war fchon vorher abgefunden worden — deren Schwefter Margaretha Ringler, dann Vifcher's Enkelin Urfula Behaim und der Vormund der fechs unmündigen Kinder des jüngern Peter Vifcher und bezeugten, dafs fie Alle ihr Erbtheil erhalten haben und fich ihrer gegenfeitigen Verpflichtungen los und ledig fagen. Ausgenommen von der Theilung und für fpäter noch vorbehalten war nur das fpäter zu befchreibende Grabmal der Kurfürften (Johann Cicero und Joachim I.) von Brandenburg, welches noch nicht bezahlt, wohl auch noch nicht vollendet war und noch in der Hütte ftand.

Die Giefshütte felbft erbte eigentlich Paulus Vifcher, verkaufte fie jedoch fchon am 17. December 1529 an feinen Bruder Hans.

Hans Vifcher, genannt der Giefser, der dritte Sohn des alten Peter Vifcher, welcher mit Kunigunde Schweikerin verheirathet war und einen Sohn, Jorg, hatte, führte das Gefchäft des Vaters unter feinem eigenen Namen felbftändig fort. Er blieb im Befitz der väterlichen Giefshütte am Katharinen-Graben und wurde am 11. Januar 1529 an Stelle feines Vaters zum Gaffenhauptmann erwählt.

Natürlich vollendete Hans zunächft die bei feinem Vater beftellten Arbeiten, an welchen er auch fchon vorher einen wefentlichen Theil felbftändig gefertigt haben mochte, und fchrieb daher mit vollem Rechte feinen Namen Johannes Vifcher, oder H. V. darauf. Es gefchah nicht aus Künftlerftolz, um mit diefen Arbeiten fich zu brüften, fondern aus rein gefchäftlichem Intereffe, um fich bei feinen Gönnern für fernere Aufträge zu empfehlen und feinen Namen bekannt zu machen.

Zu diefen Arbeiten, die er felbftändig vollendete, gehörte vor Allem das fchon befchriebene, vom Cardinal Albrecht beftellte grofse Relief mit Darftellung der Mutter Gottes auf dem Halbmonde, in Afchaffenburg und das Doppel-Denkmal der Kurfürften von Brandenburg, Johann Cicero († 1499) und feines Sohnes Joachim I. († 1535), jetzt im Dom zu Berlin, welche beide die Jahreszahl 1530 tragen.

Das Letztere nimmt nicht nur unter den Arbeiten der Vifcher'fchen Giefshütte, fondern unter den Grabmälern überhaupt eine eigenthümliche Stellung ein. Die Entftehungsgefchichte desfelben ift, trotz der darüber vorhandenen Urkunden, nicht ganz klar [14]) und demgemäfs feine Erklärung auch nicht ganz ficher. Am wahrfcheinlichften ift der Sachverhalt folgender: Kurfürft Joachim I. hatte, vor dem Jahre 1524, wahrfcheinlich durch Vermittlung des Lorenz Vilani, bei Peter Vifcher eine Grabplatte für fich felbft beftellt. Diefe Platte, mit feinem Bilde in ganzer Figur von vorn gefehen, fcheint im Wefentlichen fertig gewefen

zu ſein, als der Kurfürſt im Jahre 1524 perſönlich zum Reichstag nach Nürnberg kam, daſelbſt mit ſeinem Bruder, dem Kurfürſten Albrecht von Mainz, zuſammen traf und mit demſelben verabredete, ihrem Vater Johann Cicero auf gemeinſchaftliche Koſten ein Denkmal fertigen zu laſſen. Sie beſuchten die Gieſshütte Peter Viſcher's und beſprachen mit dem Meiſter perſönlich dieſe Angelegenheit. Kurfürſt Joachim wünſchte nun ſein Grabmal mit demjenigen ſeines Vaters als ein in der von ihm wenige Jahre vorher zum Begräbniſs für ſich und ſeine Familie beſtimmten Kloſterkirche Lehnin aufzuſtellendes Doppeldenkmal vereinigt zu haben. Es muſsten zu dem Zwecke mit ſeiner ſchon vorhandenen Grabplatte einige Veränderungen vorgenommen werden. Peter Viſcher fertigte ſelbſt, oder lieſs durch einen ſeiner Söhne zwei ſeine Ideen und Vorſchläge darſtellende Zeichnungen (»zwue Viſſirung auff bapier«) fertigen, welche der Kurfürſt dann mit ſich nahm und deren eine Peter Viſcher mittelſt Schreiben am Georgi-Abend des Jahres 1524 (welches im königlichen Archiv zu Berlin noch vorhanden iſt) zurück erbat, weil ihm »die Form und Stellung der Tafel aus der Acht gekommen«. In demſelben Schreiben verſprach Viſcher auch, ſich ſogleich an die Arbeit zu machen und dieſelbe ſobald als möglich zu vollenden. Als Abſchlagszahlung auf ſeine Arbeit erhielt Viſcher, laut noch vorhandener Quittung, durch die Handelsgeſellſchaft Lorenz Vilani und Thomas Lapi noch im Jahre 1524 200 fl. Die Vollendung des Grabmals zog ſich jedoch, da Viſcher gleichzeitig auch noch die Grabmäler für den Cardinal Albrecht und den Kurfürſten Friedrich den Weiſen von Sachſen auszuführen hatte, lange hin, ſo daſs der alte Meiſter ſtarb, bevor dieſe Arbeit fertig war. Erſt Hans Viſcher vollendete ſie im Jahre 1530 und ſetzte dann auch ſeinen Namen darauf.

Das Denkmal, im Ganzen 2,80 M. lang, 1,50 M. breit und 1,10 M. hoch, beſteht aus zwei Grabplatten mit den Bildern der beiden genannten Kurfürſten, über einander, von welchen die untere in gleicher Höhe mit dem Fuſsboden, die obere von 6 je 0,55 M. hohen, reich geſchmückten Pilaſtern mit korinthiſchen Capitellen, vor welchen eben ſo viele Löwen ſitzen, getragen, erhöht liegt.

Auf der untern Platte, 2,75 M. lang, 1,40 M. breit, iſt in ganz flachem Relief das Bild des Kurfürſten Joachim I. in langem Gewande mit Hermelinkragen und Kurhut verſehen, ein groſses Schwert in der Linken, das Reichsſcepter in der Rechten, ganz von vorn geſehen, auf einem niedrigen, architektoniſch ausgebildeten Poſtamente ſtehend, dargeſtellt. Die Figur iſt ſehr einfach behandelt aber durchweg ſchlicht, natürlich und mit künſtleriſchem Gefühl. Das ganz flache Relief iſt auch im Geſicht meiſterhaft durchgeführt; nur Haare und Augen ſind ſehr ſcharf ciſelirt. Auch die Hände ſind mit Verſtändniſs behandelt. Der Faltenwurf iſt höchſt einfach, aber von künſtleriſcher Haltung; bewunderungswürdig iſt die perſpectiviſche Behandlung des zurückgeſchlagenen Aermels. Vor den Füſsen des Kurfürſten ſteht der brandenburgiſche Wappenſchild. Rings um das Bild läuft eine Hohlkehle als Rand, welche in den beiden obern Ecken nach Art der gothiſchen Naſen zu Eck-Ornamenten ſich einzieht. In den äuſserſten Ecken hinter dieſen Naſen ſind zwei Portraitmedaillons, wahrſcheinlich die Eltern des Verſtorbenen darſtellend, angebracht. Rings um dieſe Platte zieht ſich ein ganz glatter Fries, welcher an den vier Ecken und in der Mitte der Langſeiten blattartig ſich erweitert. Ungewöhnlicher Weiſe trägt er keine Inſchrift. Wahrſcheinlich ſollte dieſelbe erſt nach dem Tode des Dargeſtellten eingegraben werden, was dann

aber unterblieben ist. Am Fufsende der Platte ist auf deren Dicke die Inschrift: »Johannes Vischer Noric. facieb. 1530« eingegraben.

Die obere Platte ist viel reicher ausgebildet und hat in ihrer Form Aehnlichkeit mit einem Sarkophagdeckel. Auf derselben ist theils stehend, theils liegend — der Kopf ruht auf einem reichgemusterten Kissen — die lebensgrofse Gestalt des Kurfürsten Johann Cicero von ganz ähnlicher Anordnung wie auf der untern Platte, jedoch in hohem Relief dargestellt. Der Kurfürst steht auf einem niedrigen, architektonisch ausgebildeten und mit Renaissance-Ornamenten geschmückten Postamente in voller Rüstung, langem, reich gemusterten Gewande, ohne Aermel, mit Hermelinkragen und Kurhut versehen. In der Linken hält er ein grofses Schwert, in der Rechten das Reichsscepter. Auf dem abfallenden Rande der Platte befindet sich, rundum laufend, in zwei Zeilen übereinander, folgende Inschrift in erhabenen deutschen Buchstaben:

Fries am Fugger'schen Gitter.

»Anno domini MCCCCLXXXXIX Am Mitwoch nach der heiligen drei König tag Ist gestorben der Durchleuchtigst Hochgebore̅ne Fürst und herr. herr Johans Marggraff Zu Bra̅denburg Des Heiligen Romischen Reichs Ertzcammerer vnnd Churfürst Zu Stettin Pommern Der Cassuben vnnd Wenden Hertzog Burggraff Zu Nürnberg vnnd Fürst Zu Rügenn Ein vater Herrn Albrechts Cardinals u Ertzbischoffs Zu Mey̅ttz vnnd Magdeburg ecc. unnd herrn Joachims des Namens des ersten gebrueder Marggrauen Zu Brandemburg beyder Churfürsten: Dem Gott gennedig vnd Barmhertzig sey. Amen.«

Rings um diese Inschrift zieht sich eine grofse Hohlkehle, in welcher zehn Wappenschilder, drei auf jeder Langseite, oben und unten je zwei, angebracht sind. Diese Schilder enthalten am Kopfende ein Scepter, als Zeichen der Erzkämmererwürde, und den märkischen Adler, am Fufsende die Wappen von Hohenzollern und Rügen, rechts die Wappen von Stettin, Pommern und Cassuben, links diejenigen des Herzogthums der Wenden des Burggrafen von Nürnberg und einen leeren Schild.

Die technische Ausführung dieses Denkmals ist sehr tüchtig. Der Guss ist gut, dünn, sauber ciselirt und hat jetzt eine schöne Patina. Das ganze Werk besteht aus vielen, nicht zu grofsen Stücken, welche durch eiserne Schienen und Anker mit Schrauben und Muttern zusammengehalten werden. Die untere Platte bilden fünf Stücke. Der Grund ist aus vier gleichen Theilen, deren Fugen mitten durch die Länge und Breite derselben gehen, zusammengesetzt, und auf demselben ist das Relief als fünftes Stück befestigt. Die obere Platte besteht aus einem Stück; doch sind die rechte Hand so wie Scepter und

Schwert beſonders gegoſſen. Der Rahmen der oberen Platte beſteht aus vier Theilen, welche an den Ecken zuſammenſtoſsen. Die Fugen ſind durch eiförmige Knöpfe und Delphinköpfe, welche in Blattwerk ausgehen, verdeckt. Die Wappenſchilder ſind beſonders angeſetzt. Die Pfeiler und Löwen beſtehen natürlich ebenfalls aus je einzelnen Stücken. Die ornamentalen Füllungen ſind nach nur zwei Modellen, die Löwen nach vier Modellen gegoſſen. Die Schweife der Letzteren ſind ebenfalls eingeſetzt; die Buchſtaben der Inſchrift geſchnitten; die Ornamente von Kiſſen und Mantel in das Modell, die Textur des Hermelinkragens in den Bronzeguſs gravirt.

Das Denkmal wurde nach ſeiner Vollendung in der Kloſterkirche zu Lehnin aufgeſtellt. Dieſe Kirche war nämlich die alte Begräbniſsſtätte der Markgrafen von Brandenburg aus dem Hauſe Ballenſtädt und wurde durch eine Urkunde des Kurfürſten Joachim I. vom Jahre 1515 ausdrücklich zum Erbbegräbniſs ſeiner

Fries am Fugger'ſchen Gitter.

Familie beſtimmt. Nachdem Kurfürſt Joachim II. jedoch, nach ſeinem 1539 erfolgten Uebertritte zum Proteſtantismus, im Jahre 1542 das Kloſter Lehnin nebſt vielen andern Klöſtern aufgehoben hatte, lieſs er drei Jahre ſpäter die Leichen ſeines Vaters und Groſsvaters nach Berlin in die neu erbaute Familiengruft, in der im Jahre 1536 zu einem Dom erhobenen ehemaligen Dominicanerkirche bringen, woſelbſt denn auch ihr ehernes Grabmal unter Leitung des Stückgieſsers, Zeughauptmanns Dietrich aus Burgund (welcher deshalb von einigen Schriftſtellern irrthümlich als Verfertiger desſelben angegeben worden iſt) verſetzt und im hohen Chore der Kirche aufgeſtellt wurde. Nachdem König Friedrich II. dann in der Mitte des 18. Jahrhunderts einen neuen Dom in Berlin gebaut hatte, lieſs er die Leichen ſeiner Ahnen und mit ihnen auch das beſchriebene Denkmal dahin überführen. Hier ſtand es urſprünglich dicht vor dem Altare; ſeit der im Jahre 1817 erfolgten Verſetzung des Altars hat es nun aber neben dem Nordeingange ſeinen Platz gefunden.

Laut Inſchrift im Jahre 1532 fertigte Hans Viſcher zu der von ſeinem verſtorbenen Bruder Peter nach einem Kupferſtiche von Jacopo de' Barbari modellirten Statuette eines Bogenſchützen das Poſtament, welches dieſe Statuette, die bis dahin vermuthlich keine Beſtimmung hatte und nun verwerthet werden ſollte, als Aufſatz für einen Brunnen erkennen läſst. Auch zu dieſem Poſtamente iſt eine ſehr ſchöne (mit der Feder gezeichnete und leicht colorirte) Originalzeichnung vom Jahre 1531, jetzt im Beſitz des Herrn William Mitchel in London, noch erhalten. Den Verfertiger derſelben kennen wir leider nicht. An den vier Ecken des Poſtaments ſitzen auf waſſerſpeienden Delphinen geflügelte Knaben, welche je einen Apfel in der Hand halten. Leider wurde der Unterſatz (an ſeiner weiteſten Ausladung 0,76 M. meſſend und 0,38 M. hoch) nicht genau nach dieſer Zeichnung ausgeführt;

ſie mochte den Beſtellern — wahrſcheinlich die Nürnberger Schützengeſellſchaft, denn die Statuette ſtand lange Zeit im Herren-Schieſsgraben, ſüdlich vom innern Lauferthor — nicht reich genug geweſen ſein. Wenigſtens iſt der Unterſatz in der Ausführung reicher gegliedert, als in der Zeichnung. Auch ſind demſelben in wenig organiſcher Weiſe allerlei Ornamente, Palmenblätter, Löwenklauen, Muſcheln, Schnecken, Eidechſen etc., beſonders aber groſse Muſcheln und Masken angefügt. Ebenſo trägt die Oberfläche der Plinthe mehrere Schnecken und Eidechſen; auſserdem ein Täfelchen mit der Inſchrift:

MCCCCC
XXXII

Die künſtleriſche Ausführung iſt ziemlich roh, ja plump und ungeſchickt.

Zu den noch beim alten Peter Viſcher beſtellten, aber erſt von Hans Viſcher ausgeführten Arbeiten gehört wohl auch der ſehr opulent ausgeſtattete Leuchter in der Wenzel-Kapelle des Doms zu Prag. Auf einem 0,55 M. hohen, runden, mit Fuſs- und Krönungs-Geſimſe verſehenen Sockel, an welchem drei ſchildhaltende Löwen ſitzen und drei kleine Knaben auf Delphinen — wie es ſcheint eine Wiederholung der Gruppe an dem eben beſchriebenen Sockel des Bogenſchützen — reiten, erhebt ſich ein 1,30 M. hoher kuppelartiger Baldachin, auf drei reich geſchmückten, korinthiſchen Säulen ruhend, die durch Bogen mit einander verbunden ſind. An den nach auſsen gezogenen Scheiteln der Bogen ſind Cherubim-Köpfe, auf dem Rücken derſelben, ſtatt der Krabben, ornamental behandelt Delphine angebracht. Das Dach der Kuppel iſt ſchuppenartig (Schindeln) gebildet. Auf dem Scheitel der Kuppel ruht ein groſser, etwa 0,60 M. hoher Leuchter zur Aufnahme einer Kerze, welcher, nach ſeinen Formen zu urtheilen, jedoch eine ſpätere Ergänzung (von 1671) zu ſein ſcheint. Die kleinen Kerzenhalter mit Köpfen ſind über den Capitellen der Säulen angebracht. Das Ganze iſt in ausgebildetem Renaiſſance-Stil gehalten, hat jedoch noch Anklänge an die Gothik. Unter dem Baldachin ſteht eine faſt lebensgroſse Statue des heiligen Wenzel, in Rüſtung, mit Mantel und Herzogshut verſehen, in der Linken einen Schild, in der Rechten eine Fahne haltend. Neben ihm ſtehen zwei Knaben. Am oberen Rande des Sockel-Geſimſes befindet ſich folgende Inſchrift:

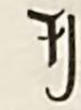
> Anno dm̄ 1532 Presidētib' Procopio Zaborka Matheo Ludwik De zeletaw: Joanne Praziakatq' Laurentio Wolowatyz Hoc candelabrum fin̄itas Brascator' majoris civitat' Pragē' huic sacro loco dicavit: ob memoriam liberacionis templi hujus seti: eorum industria e manu hostium erepti: Laus deo:«,

welche über Zeit und Veranlaſſung der Entſtehung dieſes Werkes genügende Auskunft ertheilt. Später hat man an der Vorderſeite des Sockels einen wappenartigen Schild befeſtigt, auf welchem ſich folgende Inſchrift befindet:

> »Ao MCDXX ecc̄liam hanc metrop: praedones zisciani incipientes deruere a polentariis et braxatoribus antiq: urb: Prag: depulsi et ecclia conservata est in cujus memoria: honori deo et patrono suo S: Wencesl. hanc imaginem Ao MDXXXII octoviratus eiusdem urbis posuit. Ao MDCLXXI idem octoviratus reparari et renovari fecit.«

Das in Holz geſchnitzte Original-Modell für den Guſs der Wenzel-Statue iſt noch wohl erhalten und befindet ſich jetzt im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg.

Bald darauf fertigte Hans Viſcher auf Beſtellung des Kurfürſten Johann Friedrich das, ebenfalls in der Schloſskirche zu Wittenberg aufgeſtellte, Grabmal des Kurfürſten Johann I. des Beſtändigen († 1532), als Seitenſtück zu dem oben beſchriebenen Denkmal Friedrich's des Weiſen. Die Portrait-Figur des Verſtorbenen iſt ganz ähnlich, wie an dem Grabmal ſeines Bruders, nur etwas nach der Seite gewendet und lebendiger bewegt, offenbar eine Verbeſſerung; die architektoniſche Umrahmung aber iſt, mit Ausnahme der Ornamentirung, dieſelbe geblieben. In dem Kranze oben lieſt man denſelben oben angegebenen Spruch und die Jahreszahl 1534. Am unterſten Rande des Epitaphs ſind die Buchſtaben H. V. (welche man fälſchlich Hermann Viſcher gedeutet hat) und das Monogramm



eingegraben. Auch neben dieſem Denkmal befinden ſich zwei groſse Bronze-Tafeln mit Wappen und Inſchriften, ähnlich den oben beſchriebenen. Das Denkmal wiegt, laut einer Notiz in den kürfürſtlichen Kammerrechnungen vom Jahre 1534 (doch wohl incl. der Schrifttafeln), 47 Ctr. 53 Pfd. und koſtete, 18 fl. pro Ctr. gerechnet, 855 fl. 10 Gr. 6 Pf., wovon der Meiſter 400 fl. ſchon vorher, wahrſcheinlich zum Theil ſchon bei der Beſtellung, erhalten hatte. Dazu kamen aber noch 12 fl. 14 Gr. 8 Pf. für Fuhrlohn und andere Koſten, 8 fl. Reiſekoſten und Zehrung für den Meiſter, der das Denkmal ſelbſt in Wittenberg aufſtellte und 10 fl. Verehrung (Trinkgeld) für ihn, ein Beweis, daſs man mit ſeiner Arbeit ſehr wohl zufrieden war. Im Ganzen koſtete das Denkmal 915 fl. 4 Gr. 2 Pf. In der Quittung unterſchrieb der Meiſter ſich »Hans Viſcher, Rothgieſser, Bürger zu Nürnberg«.

Etwas ſpäter goſs Viſcher ein Epitaph für den Domherrn Georg v. Bibra in Bamberg († 1536), konnte von ihm aber keine Bezahlung dafür erhalten. Nachdem der Beſteller geſtorben war, ſtellte Viſcher durch den Rath an den Biſchof Weigand v. Bamberg das Erſuchen, die Teſtamentsvollſtrecker des Domherrn v. Bibra zur Bezahlung der rückſtändigen 20 fl. anzuhalten. Ob Viſcher das Geld dann erhalten hat, wiſſen wir nicht. Dieſes Epitaph, in der Sepultur neben dem Dome noch erhalten, beſteht aus einer etwa 1 M. breiten und nicht ganz doppelt ſo hohen Tafel, auf welcher das Wappen des Verſtorbenen in einer architektoniſchen Umrahmung dargeſtellt iſt. Der Wappenſchild, darauf ein Biber, iſt von Helm und Krone bekrönt und von dem üblichen Blatt-Ornament umgeben. Das Kleinod iſt der offene Flug, auf welchem ſich die Schild-Figur wiederholt. Die architektoniſche Umrahmung wird durch zwei Pilaſter, auf welchen ein Bogen ruht und auſserdem noch zwei baluſterartig gebildete korinthiſche Säulen, welche jedoch nichts tragen — vielleicht fehlt der Auffatz — gebildet. Pilaſter und Säulen ruhen auf einem einfach gegliederten Unterbau, darauf rechts und links zwei Wappen, doch wohl den Ahnen des Verſtorbenen angehörend, in deren Mitte die Inſchrift:

> Anno domini MCCCCCXXXVI Quarto Octob. obijt venerabilis vir dominus Georgius De Bibra Canonicus Senior cuſtos et Cellarius hujus Eccleſiae cujus anima vivat deo

angebracht iſt.

Ein eigenthümliches Werk ist das Grabmal der heiligen Margaretha, früher im Mittelschiffe, jetzt im südlichen Seitenschiffe der Stiftskirche der heiligen Petrus und Alexander zu Aschaffenburg. Dasselbe besteht aus einem auf vier im Grundriss quadratischen Pfeilern ruhenden Baldachin von regelrechter architektonischer Durchbildung mit Architrav, Fries und Gesimse in edlem Renaissance-Stil mit gerader Deckplatte, auf (nicht unter) welcher ein hölzerner, vergoldeter Sarg steht, durch dessen mit Glasplatten versehene, durchbrochene Seitenwände man ein Skelet in einem seidenen, silbergestickten Gewande erblickt. Am Kopfende des Sarges befindet sich das in zwölf Felder getheilte, von zwei Engeln gehaltene, mit Kreuz, Bischofsstab, Schwert und Cardinalshut bekrönte grosse Wappen des Erzbischofs von Mainz, Cardinals Albrecht und die Inschrift: »Corpus S. Margarete virginis et martiris e numero undecim millium virginum«., also eine ganz unsichere Bezeichnung, denn die Namen der 11,000 Jungfrauen werden in der Legende nicht genannt. Offenbar ist der Name dieser Heiligen nur fingirt und später hinzugefügt, während der Sarg in Wirklichkeit den Leichnam der Margaretha Riedingerin, der vertrauten Freundin des Cardinals, enthielt, welche unerwartet und schnell starb [15]). Auf diese in jener Zeit wahrscheinlich Aufsehen erregende Beisetzung des Leichnams der genannten Dame bezieht sich ohne Zweifel ein sehr heftiger Ausfall Luther's gegen den Cardinal in seiner »Schrift wider den Bischof zu Magdeburg« (Luther's Schriften, herausgegeben von Walch, Bd. XIX, Seite 2389. Vgl. auch J. May, Cardinal Albrecht, Bd. I, Seite 422). Die Pfeiler, je 0,11 M. dick, 1,60 M. hoch, auf besondern 0,47 M. hohen Postamenten stehend, sind in ihren vertieften Füllungen mit schönem Ranken-Ornament versehen und haben korinthisirende, jedoch ganz frei behandelte Capitelle mit je vier geflügelten Sirenen, deren Leiber in Blattwerk auslaufen. Am Friese befindet sich, auf allen vier Seiten umherlaufend, folgende zum Theil dem 122. Psalm, zum Theil anderen Stellen der Bibel entnommene Inschrift:

Ideo laetatus sum, in his quae dicta sunt mihi
In domum domini ibimus
Haec est hereditas domini quam dedit dilectis suis
Absorpta est mors in victoria.

Die Deckplatte ist auf ihrer untern Seite mit einem reichen, gravirten Ornament versehen, innerhalb dessen auf zwei Täfelchen die Jahreszahl 1536 angebracht ist. In der Mitte ist in einem Lorbeerkranz ein Kreuz, auf demselben ein verwundetes Herz dargestellt. Rundum sitzen vier, in Dürer's Stil gezeichnete Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi, Dornenkrone, Nägel, Speer und Stab mit Schwamm. An den vier Ecken befinden sich noch vier Lorbeerkränze, die Wundenmale Christi an Händen und Füsen umschliessend. Dazwischen reiches Laub-Ornament, untermischt mit Masken, Schnecken, fliegenden Bändern etc., alles nur Linien-Ornament mit sparsam angebrachten Schraffirungen (zur Andeutung der Schatten) in trefflicher, meisterhafter Raumvertheilung, so dass die ganze Fläche gleichmäsig ausgefüllt ist. Am Gebälk sind seitwärts zehn sehr schön gezeichnete, geschwungene Leuchter-Arme angebracht, und auf dem Gesimse neben dem Sarge sitzen auf jeder Seite vier leuchtertragende Engel in der bekannten typischen Weise behandelt. Das ganze Denkmal ist 2,06 M. lang, 1,50 M. breit,

ohne Sarg 2,37 M. hoch. Es ist von glücklichen Verhältnissen, mit grosser Liebe behandelt und technisch vollendet ausgeführt. Dem Entwurfe dazu, der mancherlei, vermuthlich von dem Besteller, Cardinal Albrecht, veranlasste Eigenthümlichkeiten hat, scheint das von Hermann Vischer herrührende oben erwähnte Project für das Sebaldusgrab zu Grunde zu liegen.

Die gröfste vom alten Vischer in unvollendetem Zustande hinterlassene und von Hans Vischer unter Beihilfe des Pancraz Labenwolf vollendete Arbeit ist das schon erwähnte Fugger'sche Gitter. Nachdem dasselbe, wie oben gezeigt worden, freies Eigenthum der Vischer'schen Erben geworden war, boten sie es schon im Februar 1530 und wiederholt im März desselben Jahres dem Rathe der Stadt Nürnberg zum Kauf an, wurden aber beide Male abschlägig beschieden, wahrscheinlich weil man keine Verwendung dafür wuste. Endlich am 15. Juli 1530 kauft es der Rath, in welchem Hans Vischer gute Freunde gehabt zu haben scheint, doch als »Bruchmessing« um den sehr geringen Preis von 6 fl. pro Ctr., also zusammen um 940 fl. 5 Pfund 6 Schilling, jedoch unter der Bedingung, dass, wenn der Rath das Gitter etwa aufstellen lassen wollte und dann etwas daran fehlen sollte, die Vischer'schen Erben das Fehlende gegen billige Bezahlung ersetzen sollten.

Das Gitter wurde nun ins Zeughaus geschafft und lag dort mehrere Jahre lang in einem Winkel. Zwar wurde schon am 10. März 1531 befohlen, es solle hergestellt und im grosen Saale des Rathhauses »zu einer Zier und Schönheit« aufgestellt werden; doch blieb dieser Befehl aus allerlei Gründen, besonders aber der bedeutenden Kosten wegen, welche nach einem vorgelegten Plane die Aufstellung desselben erfordern würde, Jahre lang unausgeführt. Endlich, nachdem man erfahren hatte, dass der Pfalzgraf Otto Heinrich dieses Gitter für einen Neubau auf seinem Schlosse Neuburg an der Donau begehrte, und die Stadt, ohne sich die Ungnade des Pfalzgrafen zuzuziehen, es ihm nicht hätte verweigern können, ja es ihm sogar umsonst hätte geben müssen, beschlos der Rath am 11. Februar 1536, um dem Pfalzgrafen zuvorzukommen, das Gitter schleunigst vollenden und wie bestimmt, aufstellen zu lassen. Nun übergab man es dem »Rothgiesser Hans Vischer am Graben«, welcher versprach, es innerhalb eines halben Jahres fertig zu machen, ertheilte ihm auch den Befehl, es mit einer lateinischen, aus schönen, gleich vertheilten Buchstaben zusammengesetzten Inschrift zu versehen. Doch konnte Vischer, besonders da er sich in bedrängten Geldverhältnissen befand und seine Gläubiger in Augsburg, Hall und Nördlingen dringend Geld von ihm verlangten, sein Versprechen nicht halten. Der Rath muste vermitteln, brachte im October 1537 einen für ihm günstigen Vergleich zu Stande und gab wiederholt Vorschüsse von 100 fl., zuletzt, im April 1539, sogar 250 fl. und am 26. September wieder 150 fl. jedoch mit dem Bedeuten, Vischer solle bei Strafe des Gefängnisses keine andere Arbeit vornehmen, bevor er das Gitter vollendet habe, und bezeichnete ihm Weihnachten des Jahres 1539 als letzten Termin. Diese Drohung wirkte, denn das Gitter wurde unter Beihilfe des Meisters Pancraz Labenwolf, der besonders die Wappen der Patrizier und einige Reliefs gefertigt haben soll, im Januar 1540 endlich vollendet. Hans Vischer begann dann, nachdem er unterdessen noch zweimal Vorschüsse erhalten hatte, am 19. April 1540 mit dem Aufstellen am westlichen Ende des grosen Saales des Rathhauses, welcher damals (vor dem in

den Jahren 1616 bis 1619 ausgeführten Neubau des Rathhauſes) noch nicht ſeine heutige Decoration hatte, und beendigte dieſe Arbeit dann auch bald. Dieſes Prachtgitter grenzte nun, an Stelle einer alten Baluſtrade von Holz, den damals 2,38 M. (jetzt 5,85 M.) breiten Raum ab, in welchem das Stadtgericht ſeine Sitzungen hielt.

Die Arbeit des Hans Viſcher ſcheint in der That ſehr bedeutend geweſen zu ſein, theils weil das Gitter urſprünglich für eine andere Stelle und einen anderen Zweck beſtimmt war, alſo Manches hinzugefügt werden muſste, theils auch weil, bei der jahrelangen Vernachläſſigung und dem wiederholten Transport desſelben daran mancherlei zerbrochen worden und verloren gegangen ſein mag. Welche Theile des Gitters noch unter Leitung des alten Viſcher gefertigt worden ſind und welche ſpäter, würde ſich ſchwer, ſelbſt wenn wir das Gitter noch vor Augen hätten, entſcheiden laſſen, da ſowohl vor, wie nach des alten Viſcher Tode zum Theil dieſelben Perſonen daran gearbeitet haben und die durch Hans Viſcher und Labewolf ausgeführten Ausbeſſerungen und Ergänzungen ſich wohl auf den gröſsten Theil des Ganzen erſtreckt haben werden.

Nachdem das Ganze endlich aufgeſtellt war, entſtand Streit zwiſchen dem Rathe und dem Meiſter. Der Letztere erhielt am 21. Auguſt 1540 als Reſtzahlung für ſeine Arbeit 26 fl., erklärte jedoch damit nicht zufrieden ſein zu können und ſtützte ſeine Beſchwerde beſonders auf den während der Arbeit ſo ſehr geſtiegenen Preis des Meſſings. Der Rath aber erwiderte ihm, er habe 18 fl. für den Centner neuer Arbeit und die Ablieferung des Gitters innerhalb eines halben Jahres bedungen; hätte Viſcher ſein Wort gehalten, ſo hätte er das Meſſing billiger kaufen können; es ſei mithin deſſen eigene Schuld, wenn er das Material habe theurer bezahlen müſſen. Wegen der Ausbeſſerung und des Abgangs an Meſſing wurden Sachverſtändige vernommen.

Hans Viſcher hat laut Rechnung des Raths vom 8. Januar 1541 im Ganzen die anſehnliche Summe von 1855 fl. 1 Pfd. 17 sh. erhalten, nämlich für die Fertigſtellung von 137 Ctr. 89 Pfd. alter Arbeit je 2 fl., alſo 275 fl., 6 Pfd. 16 Pf., für das Herrichten von 9 Ctr. 12 Pfd. alter zerbrochener Arbeit je 12 fl., alſo 109 fl. 3 Pfd. 20 Pf. und für 78 Ctr. 29 Pfd. (alſo faſt den dritten Theil des Ganzen) ganz neuer Arbeit, je 18 fl., alſo 1409 fl. 1 Pfd. 2 Pf. Für 9 Ctr. 76 Pfd. Abgang von der alten Arbeit wurden ihm 58 fl. 4 Pfd. 20 sh. abgezogen, dafür aber als Erſatz für ſeinen durch Preisſteigerung entſtandenen Schaden, über welchen Viſcher ſich wiederholt beſchwerte, 114 fl. gegeben. Zudem erhielten ſeine Söhne und Knechte noch 6 fl. Trinkgeld. Das Gitter, nach ſeiner Vollendung 225 Ctr. 30 Pfd. ſchwer, koſtete demnach im Ganzen, d. h. Ankauf und Herſtellung zuſammen, 2796½ fl. Dazu kamen am 30. März 1541 noch 70 Pfd. für den Bildhauer Sebald Beck, welcher die Steinarbeit, d. h. die beiden aus der Wand heraus tretenden, reich ornamentirten Pilaſter von Stein, an welche das metallene Gitter, das trotz der Accomodirung für den gegebenen Raum zu kurz war, ſich anſchloſs, gefertigt hatte. Der Rath ſcheint mit der Arbeit des Meiſters Viſcher ſehr wohl zufrieden geweſen zu ſein, denn er gab ihm ſchlieſslich noch ein Geſchenk von 150 fl.

Das Werk war eine 10,70 M. lange, 3,56 M. hohe, ſtreng architektoniſch gegliederte, durchbrochene Wand aus Bronze zwiſchen zwei je 0,52 M. weit aus den Längswänden des Saales heraustretenden ſteinernen Pilaſtern und be-

ſtand im Weſentlichen aus acht Paar Säulen mit vollem Gebälk und dazwiſchen liegendem Gitterwerk. Die Compoſition des Ganzen iſt diejenige einer Palaſtfaſsade im italieniſchen Renaiſſanceſtil. Das Motiv derſelben, eine Säulenreihe mit drei etwas vortretenden Riſaliten, war damals in Italien bekannt und ſehr beliebt. Die Durchführung war ſtrenge innerhalb des regelrechten Formenkreiſes der italieniſchen Renaiſſance, jedoch mit freier Behandlung der Einzelheiten, wie ſie der deutſchen Früh-Renaiſſance eigenthümlich iſt.

Das Gitter ſtand zunächſt auf einer (noch erhaltenen) jetzt 0,06 M. hohen — der alte Fuſsboden des Saales lag aber ohne Zweifel etwas tiefer — durchlaufenden Plinthe von Stein. Die incl. Capitell und Baſis 2,54 M. hohen und 0,29 M. dicken Säulen ſtanden auf 0,83 M. hohen, vollſtändig gegliederten Poſtamenten. Auf ihnen ruhte ein verkröpftes, vollſtändiges, aus Architrav, Fries und Geſimſe beſtehendes Gebälk. Die Säulen ſtanden nicht ganz gleichmäſsig weit von einander entfernt, ſondern bildeten drei weitere Intercolumnien für die Thüren und vier engere je 0,72 M. breite, welche feſt vergittert waren. Ueber den drei Thüren befanden ſich noch beſondere Aufſätze, deren mittelſter eine anſehnliche Höhe hatte. Die Säulenſchäfte waren glatt; die Capitelle derſelben im Allgemeinen den antiken Capitellen römiſch-korinthiſcher Ordnung nachgebildet, waren entweder freie, nach Zeichnungen gefertigte Copien von gleichzeitigen italieniſchen Arbeiten oder im Geiſte der deutſchen Früh-Renaiſſance erfunden, ſind übrigens unter einander alle verſchieden. Der Fries war auf beiden Seiten mit Reliefs geſchmückt, theils Arabesken, in welchen gewiſſe Anklänge an gothiſche Formen nicht zu verkennen ſind, theils Laubgehänge und Perlenſchnüre zwiſchen Pferdeſchädeln aufgehängt, dazu Engelsköpfe, Fiſche, Früchte u. A., theils auch figürliche Darſtellungen, Kämpfe zwiſchen Menſchen und Meer-Centauren, Gruppen von ſpielenden und muſicirenden Kindern, Männern und Frauen im Waſſer etc. Auf den kleinen Flächen, welche durch die Verkröpfungen entſtanden waren, fanden ſich Wappenſchilde mit Waffen, Harniſchen, Vaſen etc., gothiſche Blumen, männliche und weibliche Meer-Centauren u. A. angebracht. Das Hauptportal, 1,48 M. breit, oben im Halbkreiſe geſchloſſen, war mit einer zweiflügligen Thür verſehen, welche durch ein in geometriſchen Figuren gezeichnetes Gitterwerk aus geradlinig profilirten Leiſten, an deren Kreuzungen kleine Roſetten angebracht waren, gebildet wurde. Die Umfaſſung der Thür war reich profilirt und mit Ornamenten verſehen, welche groſse Aehnlichkeit mit jenen in der Umfaſſung der 1521 und 1522 gefertigten Epitaphien in Regensburg und Nürnberg hatten. Auch der Schlagleiſten der Thür war in gleichem Charakter ornamentirt. In den Zwickeln zwiſchen dem Bogen der Thür und dem Architrav waren auf der einen Seite allegoriſche Geſtalten nach Art jener, wie ſie an antiken römiſchen Triumphbögen häufig ſich finden, auf der andern wilde Männer im Kampfe gegen fabelhafte Thiere angebracht. Die beiden etwas niedrigern und ſchmäleren Seitenthüren, je 1,34 M. breit, oben geradlinig geſchloſſen, waren unter dem Architrav noch mit einem Giebelfelde bekrönt, in welchem allegoriſche Geſtalten, wie die Stärke und die Gerechtigkeit, zwiſchen phantaſtiſchen Thieren, Blumen, Ornamenten u. A. dargeſtellt waren. Die Seitenthüren ſelbſt, ſowie die Gitter der übrigen vier Intercolumnien waren in der Art der Mittelthür behandelt. Auſser den ſoeben bezeichneten Gibelfeldern befand ſich über den Seitenthüren und zwar über dem durchlaufenden Hauptgeſimſe der ganzen

Gitterwand, noch je ein Giebelfeld in Form eines flachen Kreisabſchnittes mit vollſtändigem Geſimſe, in welchen auf beiden Seiten ebenfalls Reliefs, die Wappen der Stadt Nürnberg, von phantaſtiſchen Geſtalten gehalten, ſowie Kämpfe von Centauren mit Lapithen und von Lapithen untereinander dargeſtellt waren. Ueber der Mittelthür erhob sich ein hoher Aufbau, beſtehend aus einer durchlaufenden Baſis, auf welcher Pfeiler und Säulen mit drei bogenförmig geſchloſſenen Oeffnungen, das Gebälk mit Geſimſe und Giebelfeld tragen. Die Pilaſter waren mit Ornamenten im Stil jener des Hauptportals geſchmückt und mit verſchieden gebildeten Capitellen verſehen. In den Zwickeln zwiſchen den Bogen und dem Architrav waren Genien, Drachen, Kinder, mit Thieren ſpielend, und Aehnliches dargeſtellt. Der Fries war mit Arabesken geſchmückt, von weſentlich anderem, jüngeren Charakter als jene auf dem oben erwähnten groſsen Frieſe. Auf dem Giebelfelde war auſsen Gott Vater in halber Figur, umgeben von vielen Engeln, innen das von Figuren gehaltene Wappen der Stadt Nürnberg dargeſtellt.

Die beiden an Ort und Stelle noch erhaltenen Pilaſter aus Stein endlich, welche, gleichſam die Fortſetzung des Meſſinggitters bildend, zwiſchen Gitter und Wand vermittelten, ſchloſſen ſich in ihrer architektoniſchen Gliederung und Ausbildung eng an das meſſingene Gitter an. Statt der durchbrochenen Gitter waren aber volle Flächen eingefügt und dieſe in reichſter Weiſe mit Ornamenten im Stil jener des Giovanni da Udine geſchmückt.

Ein durchlaufender Ideengang in der reichen, zum groſsen Theil figürlichen Ornamentik iſt auch hier, wie bei dem Sebaldusgrabe, nicht zu erkennen. Die Künſtler haben in ihrer Luſt und Freude am Schaffen und Bilden eben angebracht, was ſie an Motiven gerade hatten oder finden konnten, ſoweit ſolche für die gegebene Stelle räumlich paſsten. Die Vorbilder dafür laſſen ſich zum Theil in älteren italieniſchen Kupferſtichen noch heute nachweiſen. Vieles mag auch nach Zeichnungen von Künſtlern, die in Italien waren, gefertigt worden ſein. Daſs ſolche Vorbilder in nürnberger Werkſtätten viel begehrt wurden, beweiſen die vielen Ornamentſtiche der nürnberger Kupferſtecher des 16. Jahrhunderts. Auf den Sinn der Ornamente, den Zuſammenhang derſelben mit den conſtructiven Gliedern und dem Zwecke des Ganzen kam es ihnen nicht an, denn die eigentliche Bedeutung des Ornaments war ſchon lange verloren gegangen.

Dieſes Gitter war eine beſondere Zierde von Nürnberg und hatte ſich mehr als zwei und ein halbes Jahrhundert (bis 1806) ſehr wohl erhalten. Nachdem die freie Reichsſtadt Nürnberg jedoch in den Beſitz der Krone Bayern übergegangen war, wurde Viſcher's Meſſinggitter, als »entbehrlich«, auf Befehl des General-Landes-Commiſſariats von Franken am 4. November 1806 meiſtbietend verſteigert, von dem Kaufmann Fränkel in Fürth nach dem Gewicht und zwar der Ctr. um 53 fl. 32 xr., alſo zuſammen für 12,057 fl. 18 xr. gekauft, von dieſem jedoch ſehr bald mit 1000 fl. Nutzen an den Kaufmann Schnell in Nürnberg verkauft, in der Zeit vom 27. November bis 5. December unter der Leitung des kgl. Bauinſpektors Carl Haller von Hallerſtein abgetragen, in der Peunt gewogen und in das Gewölbe des Kaufmanns Schnell am Kornmarkt gefahren. Bevor es abgetragen wurde, zeichneten es der genannte Architekt Haller, in Gemeinſchaft mit dem Maler Zwinger und dem Kunſtfreunde Börner, und nach dieſen Skizzen fertigte Haller, wie es ſcheint, auf Anregung des Kaufmanns Schnell, zum Zweck des Verkaufs des Gitters nach dem Auslande, eine genaue, ſorgfältig nach Maſsen aufgetragene

Zeichnung, welche jedoch verloren zu ſein ſcheint. Die Haller-Börner'ſchen Skizzen aber ſind im Privatbeſitz zu Nürnberg noch erhalten und bilden jetzt die Hauptquelle zur Kenntniſs des leider verſchwundenen groſsen Werkes.

Der Kaufmann Schnell lieſs nämlich, angeblich zur Probe, um ſich von der Güte des Metalles zu überzeugen, eine Thür einſchmelzen, trat dann aber, wahrſcheinlich auf Veranlaſſung einiger Kunſtfreunde, welche das Gitter zu erhalten wünſchten, mit dem bekannten Kunſthändler Frauenholz wegen eines vortheilhaften Verkaufs des Ganzen in Unterhandlung. Der Plan des Frauenholz, es in Wien, wo er viele Verbindungen mit Kunſtfreunden hatte, »zu placiren« ſcheiterte. Doch verkaufte Schnell, wie er ſelbſt in einem noch erhaltenen Briefe an Haller vom 7. Auguſt 1807 angiebt, es bald darauf nach Frankreich, »dem groſsen Sammelplatze aller Kunſtwerke Europa's,« wo es »der Kunſt erhalten« blieb und »einen ausgezeichneten Platz« gefunden hat. Wohin das Gitter ſchlieſslich gekommen iſt und wo es ſich jetzt befindet, iſt jedoch nicht bekannt.

Zu den ſpäteren Werken des Hans Viſcher gehören, nach Döbner's Anſicht, vier Grabplatten in der oben näher beſprochenen Grabkapelle des Doms zu Meiſsen, nämlich diejenigen von Herzog Georg dem Bärtigen († 1539), ſeiner Gemahlin, Herzogin Barbara († 1534) und ihrer beiden Söhne Johann († 1537) und Friedrich († 1539), deren Darſtellung ebenfalls in Zeichnung mit vertieften Linien beſteht und die in ihrer Behandlung eng an die oben beſchriebenen Grabplatten ſich anſchlieſsen.

Gegen Ende des vierten Jahrzehnts. des 16. Jahrhunderts fertigte Hans Viſcher das 2,38 M. hohe, 1,26 M. breite Epitaph des Biſchofs Sigismund von Lindenau († 1544), am nördlichen Mittelpfeiler der Vorhalle des Doms zu Merſeburg. Es iſt auf demſelben unter einem Bogen der Biſchof vor einem Kruzifix knieend und betend dargeſtellt. Oben iſt das groſse biſchöfliche Wappen, an den Seiten die Wappen der Familien Lindenau, Stange, Kaufingen und Einſiedel angebracht. Unter dem Relief befindet ſich eine Tafel mit einer langen Inſchrift, welche kurz die Geſchichte des Biſchofs erzählt und ſeine Verdienſte um den Dom hervorhebt. Die Buchſtaben ſtehen wieder erhaben auf vertieftem Grunde. Die Zahlen ſind ſpäter hineingeſetzt, ein Beweis, daſs auch dieſes Denkmal von dem Biſchofe ſelbſt beſtellt worden iſt. — Unten am äuſserſten Rande der Tafel finden ſich eingravirt die Buchſtaben H. V. und das Monogramm Peter Viſcher's.

Etwa gleichzeitig mit dem eben beſchriebenen Epitaph entſtand auch die Gedenktafel an den letzten Probſt von St. Lorenz zu Nürnberg, Hector Pömer († 1541), eine der Hauptſache nach getreue, jedoch recht rohe und in den Einzelheiten nicht verſtandene, techniſch als Guſswerk aber vortrefflich ausgeführte Nachbildung der oben beſchriebenen Gedächtniſstafel an Anton Kreſs, welche in derſelben Kirche an dem Nachbarpfeiler, dem Kreſs'ſchen Epitaphe gerade gegenüber, angebracht iſt.

Eine der ſpäteſten Arbeiten des Hans Viſcher iſt ein im Auftrage des kunſtliebenden Pfalzgrafen Otto Heinrich für deſſen Schloſs Neuburg an der Donau gefertigter Abguſs (hoch 1,23 M., breit 0,83 M.) des oben beſchriebenen Tucher'ſchen Epitaph's in Regensburg, jedoch mit der Unterſchrift

Diss. Evangelivm. Wirt. Beshri Wen. Mathei. Am. XV. Ott Hainrich. Von. Gottes. Genaden. Pfaltzgraf. Bei. Rein. Herzog. In. Nidern. Vnd. Obern. Bayrn. M. D. XXXXIII. JAR.

welche über dem Portal des Schloſſes eingemauert war, jetzt aber im bayriſchen Nationalmuſeum zu München aufbewahrt wird.

Das letzte bekannte Werk Hans Viſcher's und der Viſcher'ſchen Werkſtatt überhaupt ſind die beiden Epitaphien des Biſchofs von Augsburg Chriſtoph von Stadion, jetzt hinter dem Hochaltare der Egidien-Kirche zu Nürnberg, welche erſt nach dem im Jahre 1543 erfolgten Tode des Biſchofs angefertigt ſind. Das eigentliche Epitaph, welches wohl immer in der Wand befeſtigt war, beſteht aus zwei Tafeln, von denen die eine, 0,71 M. hoch 0,88 M. breit, nur ſpärlich ornamentirt und mit einer langen, lateiniſchen Inſchrift von 18 Zeilen verſehen iſt. Ueber dieſer Inſchrifttafel befindet ſich die andere 0,66 M. hohe, 0,62 M. breite Tafel, auf welcher Chriſtus am Kreuze, zwiſchen Maria und Johannes, dargeſtellt iſt. Rechts ſteht der Verſtorbene, geführt von ſeinem Amtsvorgänger, dem h. Ulrich, Biſchof von Augsburg, kenntlich an dem Fiſche, welchen er in der Hand hält; vor ihm ein Spruchband mit der Inſchrift »Miserere mei dmi«; dabei Biſchofsſtab und Mitra. Links neben Maria ſind die beiden Wappen des Verſtorbenen, bekrönt von Biſchofsſtab und Mitra, angebracht. Das Ganze iſt eingefaſst von zwei Pilaſtern mit gravirtem Ornament und oben bogenförmig abgeſchloſſen. In den Zwickeln zwei fliegende Engel, Kreuz und Schwert tragend. Den Hintergrund bildet ein ausgeſpannter Teppich mit gothiſchem Muſter. Die künſtleriſche Ausführung iſt überaus roh, nachläſſig und ohne Verſtändniſs; ein charakteriſtiſches Zeichen für den ſchlieſslich traurigen Verfall der Viſcher'ſchen Gieſshütte. Die techniſche Ausführung dagegen iſt in jeder Beziehung gut. — Das zweite Epitaph, welches jetzt dicht dabei, ebenfalls an der Wand befeſtigt iſt, befand ſich urſprünglich auf dem Leichenſtein im Fuſsboden der Kirche und beſteht aus einer Wiederholung der ſoeben beſchriebenen Inſchrifttafel, überragt von dem in groſsem Maſsſtabe ausgeführten Wappen des Biſchofs nebſt Biſchofsſtab und Mitra.

Nach Vollendung dieſes Werkes ſcheint Hans Viſcher gröſsere Aufträge nicht mehr erhalten zu haben. In Folge deſſen gerieth er in Noth, verkaufte am 12. März 1544 ſein am Katharinengraben belegenes Haus, davon er nur einen kleinen Theil für ſich zurückbehalten zu haben ſcheint, um 640 fl. an Conz Hoffmann, der ihm den Reſt der Kaufſumme am 26. Mai 1546 zahlte, und bat im Jahre 1549 den Rath um die Erlaubniſs, weil er in Nürnberg nicht ausreichende Arbeit hätte, für einige Jahre nach Eichſtädt überſiedeln zu dürfen. Der Rath ſuchte ihm ſein Vorhaben auszureden. Doch blieb Viſcher darauf beſtehen und erbot ſich das Handwerk des Rothgieſsers »drauſsen gar nicht zu treiben, ſich deſs auch zu verſchreiben«; ſollte er jedoch einen Auftrag zu einem Guſswerk erhalten, ſo wolle er denſelben ohne Wiſſen und Willen des Raths nicht annehmen. Werde ihm dann erlaubt, den Auftrag zu übernehmen, ſo wolle er ihn nirgend anders als in Nürnberg ausführen. Der Rath war mit dieſer Verſchreibung zufrieden, nahm ſie an und gab ihm die Erlaubniſs, »ſeiner beſſeren Nahrung willen, unentſagt ſeines Bürgerrechts, fünf Jahr lang zu Eichſtädt wohnen zu dürfen.« Doch ſollte er nach Ablauf dieſer Zeit ſeine Wohnung wieder in Nürnberg nehmen. Ob er fortgezogen und wann und wo er geſtorben iſt, iſt nicht bekannt.

Von den andern Kindern des alten Peter Viſcher iſt wenig zu ſagen. Paulus, welcher ſchon zu Lebzeiten des Vaters mit einer Barbara verheirathet war, ging, offenbar Schulden halber, nach Mainz und ſtarb dort im Jahre 1531.

Jacob, wohl der Unbedeutendſte von Allen, ſcheint verkommen zu ſein und verſchwand.

Aus dem Vorſtehenden ergiebt ſich alſo, daſs Peter Viſcher, der Vater, keineswegs der groſse, ſelbſtſchöpferiſche Künſtler war, als welchen manche Kunſthiſtoriker in ihrem übergroſsen Enthuſiasmus für die alte deutſche Kunſt ihn bezeichnet haben. Viſcher hat keine neuen künſtleriſchen Ideen erfunden oder auch nur ausgeführt. Er blieb ganz und gar in dem Ideen- und Formenkreiſe ſeiner Zeit, welchen er nach keiner Richtung hin ſelbſtändig und aus eigener Initiative erweitert hat. Er hielt anfangs ſtrenge an der guten alten Ueberlieferung feſt, folgte dann aber auch freudig der neuen Richtung der Zeit und richtete ſich ſehr genau nach den Wünſchen der Beſteller. Er machte die Entwürfe und Modelle für ſeine Erzgüſſe meiſt nicht ſelbſt, wollte nicht Künſtler ſein, ſondern ein guter Rothgieſser, der die ihm übergebenen Modelle aus Holz, Wachs oder einem anderen Material in die ſolide und edle Bronze übertrug. Neudörfer, welcher von jedem Künſtler die verſchiedenen, ihm eigenen Fertigkeiten angiebt, ſagt vom alten Viſcher nur, daſs er »im Gieſsen berühmt« war, während er z. B. ſchon von ſeinem Sohne Hermann rühmt, daſs er im »Gieſsen, Reiſsen, Maſswerken und Conterfeien« geſchickt geweſen ſei. Daſs der Guſs gut ausfiel, wozu vor Allem ſolide und ſorgfältig ausgeführte Formen nothwendig waren, daſs das gegoſſene Werk gut ciſelirt und die feineren Ornamente darauf ordentlich gravirt wurden, dafür zu ſorgen und mit gutem Beiſpiel nach jeder Richtung hin ſelbſt voranzugehen, war im Weſentlichen des alten Peter Viſcher Arbeit und ſein Verdienſt. Daſs Peter Viſcher, der viel Erfahrungen geſammelt hatte, gelegentlich auch etwas rein Künſtleriſches angegeben, wohl auch Dies oder Jenes ſelbſt modellirt haben mag, ſoll damit nicht beſtritten werden. Neudörfer erzählt ja ſelbſt, daſs Viſcher noch in ſpäteren Jahren alle Feiertage mit ſeinen Freunden Adam Kraft und Sebaſtian Lindenaſt zuſammen gekommen ſei und ſich mit ihnen im

Zeichnen geübt »als wären ſie Lehrjungen«. Nur dürfen wir nicht annehmen, daſs Viſcher neben ſeinen groben, handwerksmäſsigen, aber höchſt ehrenwerthen Arbeiten, welche viel techniſches Geſchick und groſse praktiſche Umſicht erforderten, noch künſtleriſche Entwürfe gezeichnet oder in Wachs modellirt und groſse Modelle in Holz geſchnitzt haben wird. — Peter Viſcher hatte ſchon von ſeinem Vater eine für gröſsere Güſſe eingerichtete Werkſtatt übernommen, welche er dann ſelbſt vergröſserte, hatte auch mehr techniſches Geſchick als die meiſten ſeiner Zunftgenoſſen, konnte daher auch gröſsere Kunſtgüſſe, Werke monumentaler Art über-
nehmen und ausführen. Und dieſe groſsen Werke, meiſt Grabmäler für Domherren, Biſchöfe und Kurfürſten, auf welche er in gerechtem Stolz, ganz gegen den Gebrauch ſeiner Zeit, zunächſt wohl aus rein geſchäftlichem Intereſſe, oft ſeinen vollen Namen ſchrieb, und welche er in alle Theile Deutſchlands und über die Grenzen desſelben hinaus verſendete, machten, beſonders da ſie auch ſehr gut ausgeführt waren, viel von ſich reden, wurden als Wunderwerke angeſtaunt und verſchafften dem einfachen Rothgieſsermeiſter hohen Ruhm und immer neue Aufträge. Kleine Bronzegüſſe von feinſter Durchführung hat der alte Viſcher ſelbſt nicht gefertigt. Nur ſein Sohn Peter hat ſich einige Male damit verſucht. Dergleichen Arbeiten überlieſs er andern Meiſtern, welche darin oft Vortreffliches leiſteten. Bekannt ſind der in mehreren Exemplaren in Nürnberg, Berlin, Dresden, Braunſchweig, Danzig etc. vorkommende, kleine, ſich kratzende Hund, ein Cardinalskopf in Nürnberg u. A., welche früher, jedoch ohne irgend welchen Grund, wohl dem Peter Viſcher zugeſchrieben wurden.

Die groſse Verſchiedenartigkeit der Werke aus Viſcher's Gieſshütte wird von Einigen aus der ungewöhnlich hohen künſtleriſchen Begabung Viſcher's, aus ſeiner Fähigkeit hergeleitet, der während ſeines Wirkens ſich vollziehenden, durchgreifenden Wandlung des Kunſtſtils mit Leichtigkeit zu folgen. Ja, Peter Viſcher wird ſogar als Führer in dieſer Umwandlung des Geſchmacks, als der Schöpfer der deutſchen Renaiſſance betrachtet. Einfacher und wohl richtiger erklärt ſich dieſe Wandlung des Kunſtſtils in ſeinen Werken jedoch durch Erkenntniſs der Thatſache, daſs er im Verlaufe der Jahrzehnte mehrere verſchiedene Künſtler als Mitarbeiter gehabt hat, welche die Entwürfe zu den Monumenten fertigten und ihm die Modelle für ſeine Erzgüſſe lieferten. Daſs Peter Viſcher nach Zeichnungen des Malers Wolfgang Katzheimer gearbeitet hat, iſt bezeugt; eine Zeichnung Albrecht Dürer's, welche ihm ohne Zweifel als Vorlage gedient hat, iſt noch erhalten. Daſs Viſcher's Jugendfreund, Adam Kraft, die Entwürfe — derjenige zum Sebaldus-Grabe iſt noch erhalten — und Modelle für mehrere der ältern gröſsern Werke Viſcher's geliefert hat, iſt oben nachgewieſen worden. Andere mögen von Veit Stoſs ſein. — Als Viſcher's Söhne herangewachſen waren, bildeten ſich die beiden älteſten, Hermann und Peter, zu Künſtlern aus, blieben dabei aber doch auch zugleich Erzgieſser. Hermann, der in Italien war, hat die Renaiſſance in die Viſcher'ſche Werkſtatt eingeführt. Er hat den urſprünglich gothiſchen Entwurf zum Sebaldusgrabe umgemodelt, hat den Entwurf zum Fugger'ſchen Gitter gefertigt und hat auch einige kleinere Werke ganz ſelbſtändig ausgeführt. Nach ſeinem frühzeitigen Tode trat dann ſein jüngerer Bruder Peter mehr hervor und übernahm den künſtleriſchen Theil der geſammten Thätigkeit in Viſcher's Werkſtatt. Die meiſten der ſeit dem Jahre 1520 in derſelben entſtandenen Arbeiten ſind nach ſeinen Zeichnungen, zum groſsen

Theil wohl auch nach ſeinen Modellen, dafür er jedoch auch noch andere Mitarbeiter hatte, gefertigt, wobei ihm dann die von ſeinem Bruder Hermann in Italien geſammelten Studien trefflich zu Statten kamen. Peter Viſcher, der Vater, dürfte in dem letzten, ſiebenten Jahrzehnt ſeines Lebens ſich wenig mehr um die Ausführung der Arbeiten gekümmert haben, beſonders da ſein dritter Sohn, Hans, ein ſehr geſchickter Gieſser war. Er ſtand der Hütte mit ſeiner Autorität vor und zog durch ſeinen berühmten Namen die groſsen Aufträge herbei. Nach dem Tode des alten Peter Viſcher führte Hans das Geſchäft des Vaters zunächſt in alter Weiſe fort, konnte es jedoch nicht auf der Höhe erhalten. Seine Arbeiten wurden zuletzt ſchlecht; er blieb ſchlieſslich ohne Arbeit, verarmte in Folge deſſen und verkam in Dunkelheit.

Anmerkungen.

1) Die Quellen zur Geſchichte des Peter Viſcher und ſeiner Söhne flieſsen sehr ſpärlich. Die Grundlage bilden die ſehr dürftigen Aufzeichnungen des Nürnberger Schreibmeiſters Joh. Neudörfer vom Jahr 1547, auf welche auch Sandrart und Doppelmayr ſich ſtützten, jedoch ſchon Irrthümliches hinzufügten. Ein älteres Verzeichniſs der Werke Viſcher's iſt leider nicht bekannt. Neudörfer's Notizen werden weſentlich ergänzt durch die auf Forſchungen in den Nürnberger Archiven beruhenden Mittheilungen, welche J. Baader in ſeinen »Beiträgen zur Kunſtgeſchichte Nürnbergs« und in Zahn's »Jahrbüchern für Kunſt-Wiſſenſchaft« und Lochner in ſeiner neuen Ausgabe von »Neudörfer's Nachrichten« gegeben haben. Auſserdem findet ſich manche werthvolle Notiz in der ſehr weitſchichtigen, zerſtreuten, zum Theil ſchwer zugänglichen Literatur über Viſcher und ſeine Werke. — Obwohl P. Viſcher zu den populärſten Künſtlern gehört und ſchon ſehr viel über ihn geſchrieben worden iſt, ſind wir über ſeine Thätigkeit noch lange nicht im Klaren, ſo wenig, daſs z. B. noch darüber geſtritten wird, ob er nur Rothgieſser oder zugleich auch plaſtiſcher Künſtler war. Dieſe Unkenntniſs ſeines Weſens hat wohl beſonders darin ihren Grund, daſs ſeine Werke ſo ſehr zerſtreut ſind, gute Abbildungen eines groſsen Theils derſelben noch gar nicht exiſtiren und ein Vergleich der einzelnen Werke unter einander, was zum richtigen Verſtändniſs derſelben doch unumgänglich nöthig iſt, nur ſchwer zu erreichen, ja zum Theil ganz unmöglich iſt. Die meiſten Kunſtfreunde, welche über Viſcher und einzelne ſeiner Werke geſchrieben haben, hatten daher nur einen ſehr beſchränkten Geſichtskreis. Oberbaurath Doebner aber, der die Erforſchung der Werke Viſcher's ſich zur Lebensaufgabe gemacht, iſt geſtorben, bevor er ſein projectirtes Werk vollenden konnte. Wegen dieſes Mangels an guten Abbildungen und ungenügenden Vorarbeiten wurde dem Verfaſſer dieſes die Arbeit ſehr erſchwert, muſste ſein Urtheil in vielen Fällen unſicher bleiben. — Ein Fortſchritt zum Beſſern iſt nur möglich, wenn wir erſt eine vollſtändige Sammlung von charakteriſtiſchen Abbildungen, am beſten in guten Photographien, aller Werke der Viſcher'ſchen Gieſshütte, auch der zweifelhaften, beſitzen werden, oder wenn die vom Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg projectirte Sammlung von Gypsabgüſſen aller dieſer Werke, dazu vorerſt nur ein kleiner Anfang vorhanden iſt, vollendet ſein wird. In der vorliegenden Arbeit iſt zum erſten Mal verſucht, alle bis jetzt nachweisbaren Werke der Viſcher'ſchen Gieſshütte, d. h. die Arbeiten der durch drei Generationen gehenden Rothgieſser-Familie Viſcher in chronologiſcher Folge im Zuſammenhange zu beſprechen und die beſondere Thätigkeit der Söhne des alten Viſcher im Einzelnen zu beſtimmen. Die hier mitgetheilten Thatſachen und Anſichten weichen von den bisher als richtig angenommenen vielfach ab; die Begründung zu geben war hier, wo nur die Reſultate der Forſchung vorgelegt werden ſollen, nicht der Ort. Die Forſchungen ſelbſt ſind an andern Orten theils kürzlich ſchon publicirt worden, oder ſollen demnächſt publicirt werden.

2) Löwe und Hund zu den Füfsen der Verftorbenen, welche gewöhnlich als Symbol der Stärke und Treue bezeichnet worden, find nach R. v. Retberg (Zeitfchrift für Deutfche Culturgefchichte 1873 Seite 319) die Symbole des »überwundenen Böfen« in der Welt«.

3) Diefe Befchreibung lautet:

Sein Grab in Mefsin ausgehawen
So ich perfönlich thete fchawen
Damitten in dem Chor gelegen
Vier Messin Engel ftehen allwegen
Halten auf Möfs das Wappen mildt.
Und Zollerifchen Graffen Schildt
Auff jedem Eck des Grabes ftaht
Ein Engel der ein Leuchter hat.
Am Umbkreis diefes Grabesrandt
Ich diefe Mefsin Schriften fandt:
Friedrich Graf von Zollern geboren etc. etc.

4) Mit der Portrait-Aehnlichkeit der Grabfteinbilder fcheint man es in jener Zeit nicht befonders genau genommen zu haben. Das Portrait diefes Grafen v. Zollern auf dem Grabftein ftimmt wenig mit feinem Portrait in einem Zollern'fchen Gefchlechterbuch, welches J. v. Hefner (Trachten, Bd. III, taf. 87) publicirt hat.

5) Das Wachsmodell eines ganz ähnlichen Figürchens, angeblich ein verworfenes Modell von Vifcher(?) zum Sebaldusgrabe kaufte kürzlich W. Bode für das Kgl. Mufeum zu Berlin.

6) Man hat befonders auf die Apoftelftatuen der Gebrüder dalle Mafegne vom Jahr 1397, welche auf den Chorfchranken in San Marco zu Venedig ftehen, hingewiefen.

8) Gütige Mittheilung des Herrn H. von Geymüller in Paris.

9) Gütige Mittheilung des Rechtsanwalts Herrn Freiherrn von Krefs in Nürnberg.

10) Gütige Mittheilung des Befitzers.

11) Siehe: Charles Ephrussi, Notes biographiques sur Jacopo de' Barbari (Paris 1876), pag. 24 ff.

12) Gütige Mittheilung des Dom-Präbendars Herrn Friedrich Schneider in Mainz.

13) Daffelbe befindet fich auch auf dem Siegel eines Briefes vom 25. Januar 1529 an den Herzog Heinrich von Meklenburg, welcher »Peter Vifcher, Rothgiefser, Bürger zu Nürnberg« unterzeichnet ift, obgleich beide Peter Vifcher, Vater und Sohn, damals fchon todt waren. Der Brief ift alfo offenbar von Hans Vifcher im Namen feines Vaters gefchrieben und mit dem Siegel feines Bruders verfehen. Das Siegel des Vaters hatte die beiden in einander verfchlungenen Buchftaben P und V.

14) Vergl. Rabe, Grabmal des Kurfürften Johannes Cicero (Berlin 1843); — Kugler, Kleine Schriften und Studien, Bd. II, S. 659—663; — Doebner in den »Dioskuren« 1859, Nr. 61—63; — R. Bergau, Im Neuen Reich 1877, Bd. I, Seite 910—914.

15) Siehe: Jacob May, Cardinal Albrecht, Bd. I, Seite 16, 553 und 559, und Nikol. Vogt, Rheinifche Gefchichten und Sagen Bd. IV, Seite 35. — Der Sarg allein ftand urfprünglich in der Magdalenen-Kapelle des Erzbifchöflichen Refidenz-Schloffes Moritzburg zu Halle. — Uebrigens war es zu jener Zeit nicht felten, dafs noch lebende Perfonen nach Art der Heiligen in Kirchen dargeftellt wurden. So find auf dem Gemälde des Flügelaltars der Stiftskirche zu Halle (jetzt in der Pinakothek zu München) der Stifter, Cardinal Albrecht, als heiliger Erasmus und Margaretha Riedingerin einmal als heilige Magdalena, dann in anderer Tracht als heilige Martha dargeftellt. Siehe auch: J. v. Hefner, Trachten, Bd. III, Taf. 97 und 98.

XXXVIII.

ANDREAS SCHLÜTER.

Von

Robert Dohme.

RAPHAEL MENGS.

Von

Franz Reber.

Andreas Schlüter.

Geb. in Hamburg 1664; geſt. in Petersburg 1714.

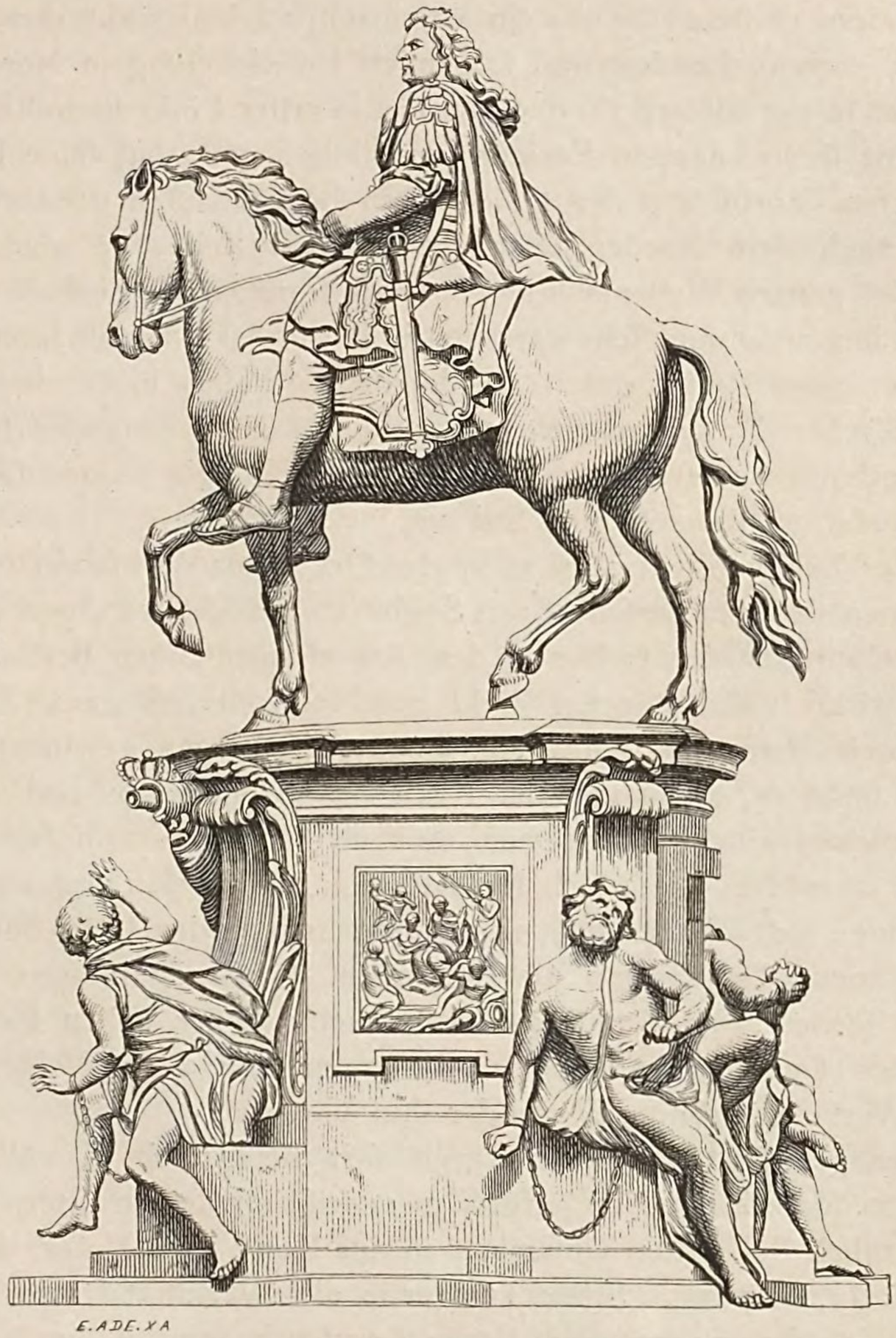
Was war aus der glänzenden Blüthe der deutſchen Renaissance-Architektur geworden in Folge des dreiſsigjährigen verderbenden Religionskrieges? Nur langſam und allmälig erholte ſich das Land, welches zwei Drittel ſeiner Einwohner verloren, welches mit Ruinen und Brandſtätten überdeckt war, von der namenloſen Noth; noch heut ſind bekanntlich die Schäden jener wilden Kriegszeit nicht verwunden. Ein neues Geſchlecht war entſtanden, in allen geiſtigen Beziehungen der Zuſammenhang mit der früheren Entwickelung mehr oder weniger gelockert; vor Allem war die frühere Kunſtentwickelung ſo gut wie ganz abgebrochen. Auf die Entfeſſelung aller Leidenſchaften in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts trat in natürlicher Reaction dagegen nach wiedergekehrtem Frieden ein Einzwängen des Individuums in die feſtgeſchloſſenen Schranken eines bis ins Kleinſte ausgebildeten Etiquette- und Formelweſens, und zwar nicht allein auf dem Gebiet des geſelligen Verkehrs, ſondern auch faſt in allen Aeuſserungen des menſchlichen Geiſteslebens. Man braucht nur irgend ein Buch aus jener Zeit in die Hand zu nehmen, um ein Aehnliches in dem wunderlich geſchraubten und aufgebauſchten Stil deſſelben zu empfinden. So ſtrebte man auch in Kunſt und Wiſſenſchaft nach der Einordnung des einzelnen Talentes in beſtimmte Schranken. Damals entſtand jenes deutſche Profeſſorenthum, welches in ſeiner pedantiſchen Engherzigkeit die höheren Geiſtesbeſtrebungen des Volkes zunftmäſsig zu monopoliſiren beſtrebt war, Tendenzen, die noch heut nicht immer ganz überwunden ſind. In dieſer Zeit begann auch auf dem Gebiete der Baukunſt die Kathederweisheit mit ihren Lehrbüchern canoniſche Bedeutung zu gewinnen und in Folge davon die freie Erfindung der älteren Zeit mehr und mehr in ein bloſses Zuſammenſtellen beſtimmter als correct geltender Formenelemente umzuſchlagen. In üppiger Fülle ſchoſſen die Kunſtlehrbücher auf, in denen die »Säulenordnungen« und ihre Anwendung im letzten Grunde das ſtets wiederkehrende Thema bildeten. Wie künſtleriſch frei und ſelbſtändig hatte zuerſt L. B. Alberti dieſen Gegenſtand behandelt! Vitruv's Buch war ihm ein nützlicher Berather geweſen, nicht mehr. Allmälig aber hatte ſich in den Schriften der Späteren, namentlich der Hochrenaiſſancemeiſter Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Rusconi auf der von dem alten Römer gegebenen Grundlage, deſſen Worte nun wie ein Evangelium galten,

der Canon ausgebildet. Im 17. Jahrhundert ſind dann, ſeit, Dank Colbert's Anregung, Ludwig XIV. ſein Intereſſe nicht nur der Architektur als ausübender Kunſt, ſondern auch den architektoniſchen Theoretikern zugewandt hatte, die Franzoſen mit dem meiſten Erfolge auf dieſem Gebiete thätig. Unter Ludwig's Regierung entſtanden die weit über Frankreichs Grenzen hinaus tonangebenden Publicationen von Errard und Chambray, Bosse, Perrault, Blondel, Daviler u. A.

Wie noch in unſerem Jahrhundert ein deutſcher Fürſt glaubte einen neuen Baustil beſtellen zu können, ſo verſuchte ſchon Ludwig XIV. einen franzöſiſchen Stil zu ſchaffen, indem er eine Concurrenz auf eine neue (ſechste) Säulenordnung ausſchrieb. Hatte doch einſt das römiſche Caeſarenthum die jetzt als die höchſte Vollendung bewunderte Compoſitordnung (zuerſt am Titusbogen in Rom) aufgebracht; der Auguſtus an der Seine wollte dahinter nicht zurückbleiben. Eine Unzahl von Entwürfen ging ein, viele geradezu albern, brauchbar keiner; man muſste ſich eingeſtehen, daſs das Ziel auf dieſem Wege nicht zu erreichen ſei. Funfzig Jahre ſpäter hat dann bekanntlich das Rococo es in der That verſtanden, allerlei nicht ungefällige Umbildungen der korinthiſchen Kapitellform in Aufnahme zu bringen, und noch am Ende des achtzehnten Jahrhunderts glauben tüchtige Männer der Kunſt durch derartige Spielereien einen weſentlichen Dienſt zu leiſten. Man hatte ſich eben allmälig daran gewöhnt alle architektoniſche Erfindung nahezu als bloſses geiſtreiches Verwerthen der Säulenordnungen anzuſehen.

An den franzöſiſchen Lehrbüchern nährte ſich Nicolaus Goldmann (1623—1665), ein geborener Breslauer, der ſpäter in Leiden als Profeſſor der Baukunſt und Mathematik mit groſsem Erfolge thätig war. 1661 erſchien dort ſeine Abhandlung »de stylometris«, während ſeine zahlreichen ſonſtigen Schriften erſt nach ſeinem Tode durch Leonhard Chriſtian Sturm veröffentlicht wurden. Goldmann's Lehren und Schriften waren von weitgehendſtem Einfluſs auf die Entwickelung der Architektur im Norden Deutſchlands. Hatten ſchon die Franzoſen doriſche, joniſche und korinthiſche Thüren, Fenſter u. ſ. f. gekannt und nach beſtimmten Vorſchriften die Geſimſe für Salons, Galerieen, Schlafzimmer etc. eingetheilt, ſo ging Goldmann- Sturm in der Verknöcherung noch weiter. Der Modul (halbe Säulendurchmeſſer) wird das Maſs, aus dem ſich Alles aufbaut. Nur der Modul und die Höhe des Gebäudes brauchen gegeben zu ſein, um dann den ganzen Palaſt mit allen Ornamenten etc. nach allen Regeln der Kunſt berechnen und zeichnen zu können. Die Beſtrebungen der Franzoſen laſſen denn auch den deutſchen Profeſſor Sturm nicht ruhen, der ſeinerſeits eine »deutſche« Ordnung ausklügelt, die er aber, wohl um ſeine Selbſtändigkeit zu zeigen, nicht als die letzte und höchſte Stufe der Entwickelung gelten läſst, ſondern hinter die joniſche einreiht. Bezeichnend für den Geiſt der Zeit ſind die Vergleiche, mit denen Goldmann-Sturm ihren Jüngern die Unterſchiede der Säulenordnungen faſslich zu machen ſuchen: Es erſcheint ihnen die toskaniſche Ordnung wie ein »ehrſamer Bürger«, die doriſche wie eine »Bürgersfrau«, die joniſche wie ein »junger geſchmückter Hofmann«, die rein deutſche wie eine »Hofdame«, die römiſche (Compoſit) wie ein »adliger Jüngling«, die korinthiſche wie ein »adliges Fräulein«. Charakteriſtiſch genug ſpricht der pedantiſche Geiſt der Zeit aus dieſen Vergleichen. Nun redet man allgemein nicht mehr von »guten und ſchlechten« Verhältniſſen ſondern von

mathematiſch »richtigen und falſchen«, nicht mehr von »Geſchmackloſigkeiten« ſondern von »Fehlern«, denn die Regeln ſehen Alles vor; die trefflichſte Löſung, ſobald ſie nicht dem Lehrbuch entſpricht, iſt vielleicht verzeihlich, berechtigt nie. Auf ſeinem Katheder rechnet jetzt der Architektur-Profeſſor den gröſsten Meiſtern



Der groſse Kurfürſt. Bronzeſtatue in Berlin.

ihre Sünden vor; Rafael und Michelangelo müſſen es ſich gefallen laſſen an den Vorſchriften des altrömiſchen Provinzial-Baubeamten ihren Maſsſtab zu finden.

So war die künſtleriſche Anſchauungsweiſe beſchaffen, die um Andreas Schlüter herrſchte und die er mit genialer Hand zerriſs, als er in ſeinen Werken nachdrucksvoll das Recht der freien Erfindung der akademiſchen Schulweisheit entgegenſtellte. Leider wiſſen wir über den Menſchen Schlüter faſt nichts; auf ſeine perſönlichen Anſichten können wir nur aus ſeinen Werken ſchlieſsen. Daſs ihm der Katheder-Zopf, die künſtleriſche Unfähigkeit der Genoſſen manch trübe Stunde

im Leben bereitet, verrathen freilich mancherlei Anzeichen, namentlich das Urtheil der Zeitgenoſſen und des nachfolgenden Geſchlechtes über ſein Wirken und Schaffen. Völlig allein ſteht er mit ſeiner Anſchauung inmitten einer ihm künſtleriſch fremden Welt. So bezeichnet er auch keine Entwickelungsſtufe in der allgemeinen Geſchichte der Baukunſt, wie etwa ſein groſser Berliner Nachfolger Schinkel, ſondern er ſteht da wie ein vereinzelter Glanzpunkt ohne Zuſammenhang mit der vorhergehenden und folgenden Entwickelung in Norddeutſchland. Denn während in der älteren Production dort in erſter Linie die holländiſche Spätrenaiſſance mit ihren knappen Formen vorbildlich galt, hat ſeine Kunſt ſich an den formfriſchen Vorbildern der italieniſchen Barockbauten genährt, deren Sinnesweiſe er nach dem Norden überträgt in einer Zeit, wo auch hier ſchon der bald in der ganzen Welt mächtig werdende franzöſiſche Einfluſs ſich zu regen beginnt. Mit ihm zuſammen ſchon arbeitet in Berlin der Franzoſe Johann von Bodt, der nachmals ſeinen Ruhm durch das Japaniſche Palais in Dreden begründete; in dem Schlöſschen Monbijou, welches Schlüter's Rival Eoſander für die Gräfin Wartenberg erbaut, richtet ſich bald nachher die Königin Sophie Dorothea ganz im damals modernen franzöſiſchen Stil ein.

Neben der Zeit verdient aber auch der Ort ſeiner Wirkſamkeit Berückſichtigung, wenn man die künſtleriſche Kraft Schlüter's gerecht würdigen will. Fern ab von den Mittelpunkten der Cultur in dem damals armſeligen Berlin, in welchem er die erſten wirklich bedeutenden Werke errichten ſollte, die ganze Zahl der Fachgenoſſen zu weit überragend, um von ihnen Anregungen gewinnen zu können, ſo lebte und ſchuf er, allein von der Kraft des eigenen Ichs und den angeſammelten Eindrücken einer italieniſchen und vielleicht franzöſiſchen Studienreiſe zehrend. Es iſt müſsig aber doch lockend, ſich auszumalen, zu welch ganz anderen Leiſtungen ſich dieſer Mann in anderer, anregender Umgebung hätte aufſchwingen können. Denn wenn die Einſamkeit des Studirzimmers auch die gelehrte Arbeit fördert, der Künſtler entfaltet ſich erſt zur vollen Höhe im Wettkampf mit den Genoſſen und durch die immer neu aufgefriſchten Eindrücke, welche die Werke glänzender Vorbilder ihm bieten.

Die Jugendgeſchichte Schlüter's hüllt ſich heut noch in völliges Dunkel. Geboren am 20. Mai 1664 zu Hamburg, kam er früh mit ſeinen Eltern nach Danzig, wo er vermuthlich den erſten Unterricht in der Kunſt vom Vater, dem Bildhauer Gerhard Schlüter, empfing. Später kam er in die Werkſtatt David Sapow's, den der dankbare Schüler nachher nach Berlin berufen haben ſoll, um ihn am Schloſsbau zu betheiligen (s. Nicolai; den actenmäſsigen Beweis aufzufinden, iſt mir nicht gelungen). Von Arbeiten Schlüter's aus dieſer ſeiner Lehrzeit iſt nichts bekannt, ebenſo wenig von ſolchen Sapow's, die einen Schluſs auf den Grad ſeines Einfluſſes auf den Schüler geſtatteten. Etwa 25 Jahr alt, mag dieſer ſich auf ſeine Studienfahrt nach Italien gemacht haben, die für ſeine Richtung entſcheidend wurde. Späteſtens 1691 war er wieder in der Heimath.

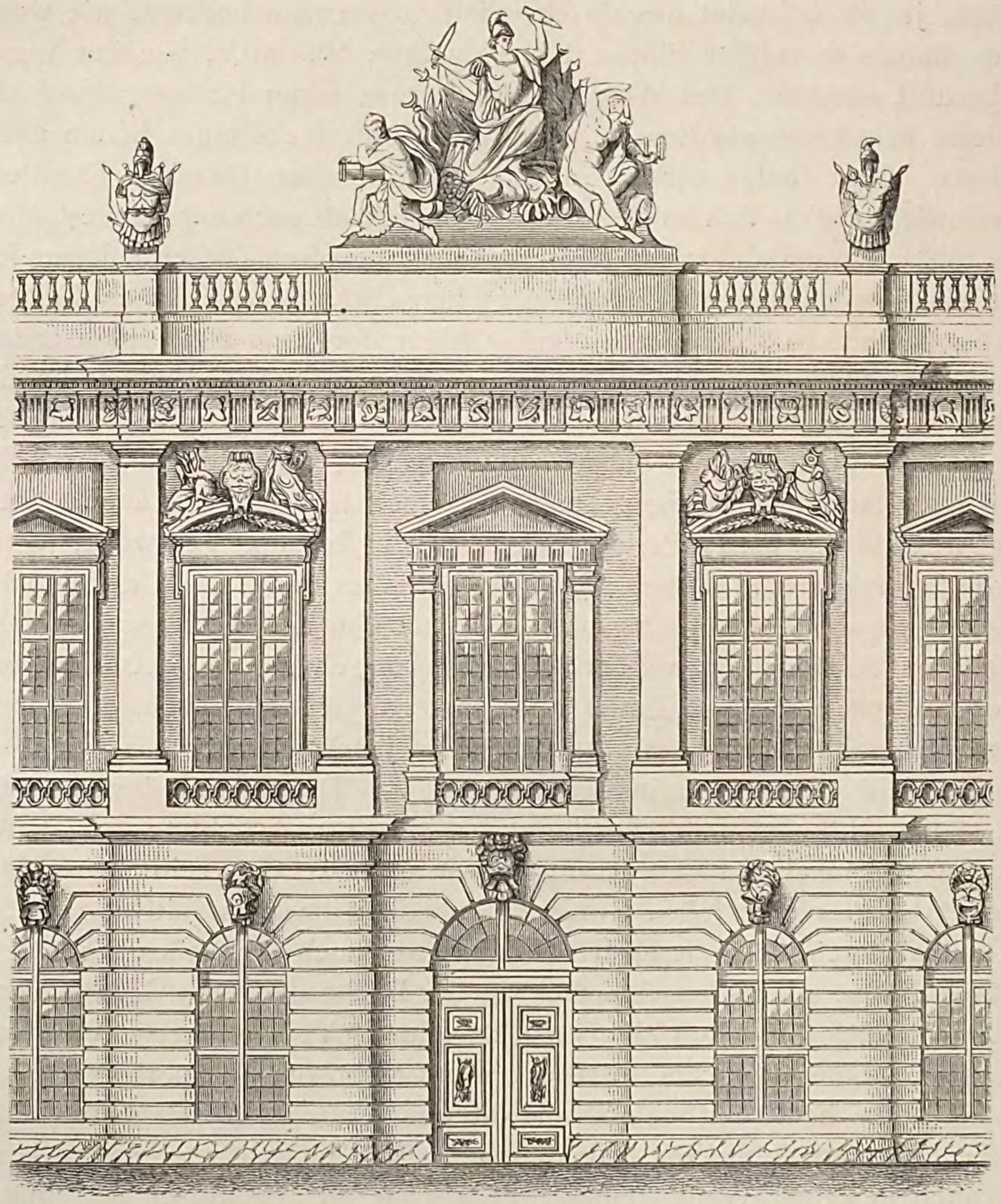
Will man den immerhin miſslichen Verſuch wagen, aus dem Charakter ſeiner Kunſt auf die Gegenden Italiens, die er beſuchte, und die Meiſter, denen er ſich mit Vorliebe hingab, zu ſchlieſsen, ſo iſt zunächſt ſicher, daſs er Rom geſehen: der Marc Aurel auf dem dortigen Capitol hat ihm offenbar die Anregung zu ſeiner

Reiterſtatue des groſsen Kurfürſten gegeben, und die Einflüſſe der römiſchen Palaſtarchitektur laſſen ſich leicht in ſeinem Berliner Schloſs nachweiſen. Auf den Beſuch von Florenz läſst vielleicht ein kleines Werk ſchlieſsen, welches der Holzſchnitt auf Seite 20 giebt, ein Helmtheil der Trophäe über Portal No. 5 des Berliner Schloſses, in dem ſich eine Erinnerung an die Medizäergräber Michelangelo's finden dürfte. Für die Ausdehnung ſeiner Reiſe bis Paris läſst ſich kein Beweis beibringen, ja ſie erſcheint unwahrſcheinlich, wenn man bedenkt, wie wenig er von dem damals in vollſter Blüthe ſtehenden Stile Mansart's, wie ihn Versailles bietet, berührt worden. Das Wenige, was ſich in ſeiner Formengebung darauf ſtützt, lieſse ſich leicht aus dem Studium der Kupferſtiche eines Bérain und Marot erklären. 1691 finden wir ihn in Warſchau; für den Danziger Künſtler war es nur natürlich, daſs er ſich im Bewuſstſein ſeiner Kraft nach der Landeshauptſtadt gezogen fühlte, wo gerade damals an dem Hofe des groſsen Türkenbeſiegers Johann Sobieski ein ziemlich lebhaftes Kunſttreiben herrſchte. Marperger, ein Zeitgenoſſe Schlüter's, erzählt, daſs der junge Meiſter ſchon dort eine Reihe glänzender Palaſtbauten aufgeführt habe, und dieſe ſeine offenbar nur auf Hörenſagen beruhende Notiz hat bisher Geltung behalten. Ich habe es an anderer Stelle wahrſcheinlich zu machen geſucht, daſs Schlüter in Warſchau vielmehr nur als Bildhauer, nicht aber als Architekt thätig geweſen. Freilich ſind bis jetzt auch keine plaſtiſchen Arbeiten aus dieſer Periode ſeines Lebens bekannt geworden, jedenfalls aber erwarb er während des dortigen Aufenthaltes den Namen eines tüchtigen Bildhauers, wie der Umſtand beweiſt, daſs man ihm auf die Kunde von ſeinem beabſichtigten Aufbruch von Warſchau ein Jahrgehalt von 1000 Thalern bot, wenn er bleiben wollte, in Berlin aber ihm gar die bis dahin dort noch nie an Künſtler gezahlte Summe von 1200 Thalern jährlich gewährte.

Im Frühjahr 1694 traf er in Berlin ein — von Trinitatis an bezog er ſeinen Gehalt, deſſen Höhe er ſelbſt beſtimmt hatte. Er verpflichtete ſich dafür, für Niemanden Anders als für den Kurfürſten zu arbeiten »ſei es in Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaſter oder Holz«. Von der Möglichkeit ihn als Architekten zu verwenden, iſt damals noch nicht die Rede. Sein älteſtes, noch erhaltenes Werk iſt mehr decorativer Natur, plaſtiſcher Schmuck an der Decke und dem Geſimſe des groſsen Marmorſaales im Stadtſchloſs zu Potsdam. Von weiteren Arbeiten aus dieſen erſten Jahren iſt nichts erhalten, wenn nicht die Marmorbüſte des Kurfürſten Friedrich, heute im Schloſs Charlottenburg, aus jener Zeit ſtammt. Sie iſt ein in Technik und Auffaſſung unbedeutendes Werk, in dem man die Klaue des Löwen noch in keiner Weiſe bemerkt. Die Naſe iſt abgeſtoſsen und ſpäter ergänzt, offenbar nach der Verwüſtung des Schloſſes im ſiebenjährigen Kriege (1760). Es wäre nicht unmöglich, daſs der damalige Reſtaurator die ganze Büſte überarbeitet hätte, wodurch ſich ihr geringer Werth erklären würde.

Die kleine Zahl vorhandener Arbeiten aus den beiden erſten Jahren ſeines Berliner Aufenthaltes läſst vermuthen, daſs damals Schlüter's Zeit durch die Organiſation der 1694 gegründeten Akademie und die Lehrthätigkeit an derſelben ſtark in Anſpruch genommen wurde. Dafür tritt er nach dem Tode des Oberbaudirektors Nering (21. October 1695), eines Holländers von Geburt, der die tonangebende architektoniſche Kraft in Berlin geweſen, nun auch als Baumeiſter auf

und zwar mit dem i. J. 1696 begonnenen Schlöfschen Lietzenburg, dem ſpäteren Charlottenburg, für die Königin Sophie Charlotte, die geiſtreiche Freundin von Leibnitz. Es war ein kleines Gartenſchloſs von nur elf Fenſtern Front, der Mittelbau der heutigen ausgedehnten Anlage, von dem man noch die von Eoſander ſtammende Kuppel abziehen muſs. Der Grundriſs bildet ein langgezogenes



Faſſadentheil des Berliner Zeughauses.

Rechteck mit vorſpringenden Mittelriſaliten, welche hinter einer kreisrunden Vorhalle einen ovalen Saal enthalten. Links von dem Vorſaal entwickelt ſich die breite bequeme Treppe mit offenem mittleren Viereck, ein franzöſiſches Motiv, welches ſich in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts herausgebildet hatte und bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts herrſchend blieb. Damals war es neu in Berlin, wie der ganze ebenfalls auf franzöſiſchen Vorbildern beruhende Grundriſs.

Im Aufbau zeigt ſich trotz der Beſchränkung aller Mittel im Keime ſchon Schlüter's Eigenart. Die Front nach der Stadt zu gliedern auf hohen Sockeln ſtehende Halbſäulen, über denen das Hauptgeſims jedesmal verkröpft iſt, ein nicht gerade glückliches Motiv. An der Gartenfaſsade ſind die Halbſäulen auf das hier aus fünf Seiten des Achtecks gebildete Mittelriſalit beſchränkt, deſſen Seiten leicht concav geſchwungen ſind. Im Innern iſt bei den beſcheidenen Maſsen von gröſserer Raumwirkung keine Rede, die Haupträume, Vorhalle und ovaler Gartenſaal, ſind im Verhältniſs zu ihrer Grundfläche ſogar auffallend niedrig, da ſie nicht, wie meiſt bei derartigen Barockanlagen, die volle Höhe des Gebäudes, ſondern nur die eines Stockwerks haben. Die flachen Decken zeigen

Masken ſterbender Krieger im Hofe des Berliner Zeughauſes.

eine geſchmackvolle, aber ſo gemäſsigte Stuckdekoration, daſs man darin den Baumeiſter des Berliner Schloſſes nur ſchwer wieder erkennt. König Friedrich ſcheint denn auch, nachdem Schlüter an jenem groſsen Werke ſeine volle Kraft entfaltet, für die beſcheidene Decorationsweiſe des Gartenſchlöſschens keinen Geſchmack mehr gehabt zu haben, denn bei der von Eoſander geleiteten Vergröſserung von Charlottenburg (ſeit 1705) findet ſich eine völlig mit den Prachtzimmern des Berliner Schloſſes übereinſtimmende Deckenbildung.

Traditionell knüpft ſich Schlüter's Name noch heut an eine Reihe von plaſtiſch-decorativen Arbeiten in den Zimmern von Charlottenburg, ohne daſs irgend eine innere Nöthigung zu dieſer Taufe vorhanden wäre. Jedenfalls ſind es ſämmtlich nur Atelierarbeiten von geringem Werth. —

Wenig Künſtlerbiographien einer uns verhältniſsmäſsig ſo nahe liegenden Zeit dürfte es geben, welche dem Hiſtoriker ſo ungenügendes Material bieten, wie die Schlüter's. Wie die Nachrichten über ſeinen äuſseren Lebensgang über-

aus dürftig ſind, — nicht einmal ein Bildniſs iſt auf uns gekommen — ſo fehlen auch die Spuren der inneren Entwickelung. Es iſt unmöglich aus ſeinen Arbeiten das allmälige Werden und Heranreifen des Meiſters zu verfolgen, die logiſche Entwickelung der ſpäteren Werke aus den früheren zu verſtehen, was erſt die nachfolgenden Geſchlechter dem Künſtler geiſtig nahe bringt. An die drei groſsen Werke ſeines Lebens: die Arbeiten am Zeughaus, das Berliner Schloſs und die Reiterſtatue des groſsen Kurfürſten, welche ihn in die Reihe der gröſsten Meiſter erheben, reiht ſich eine Anzahl von Werken aus den verſchiedenſten Perioden ſeines Lebens, die in nichts über das Maſs deſſen hinausgehen, was viele andere Zeitgenoſſen geleiſtet. Es fehlt eben jeder innere Zuſammenhang zwiſchen dieſen und jenen Arbeiten. Um ſo willkommener iſt es, wenn man wenigſtens in einem Falle nachweiſen kann, wie die Gedanken, welche er an ſeinen Hauptwerken verkörpert, ſchon durch Jahre vorher ihn beſchäftigt, alſo in ihrer endlichen Erſcheinung erſt der Ausdruck vielfachen künſtleriſchen Ringens ſind. Der Eingang zum Schloſshofe von Charlottenburg wird heute durch zwei Schilderhäuſer aus Sandſtein gebildet, die von Eoſander erſt an dieſe Stelle verſetzt, ihrer ganzen Architektur nach unzweifelhaft auf Schlüter als Urheber weiſen, alſo i. J. 1696 entſtanden ſind. Das Hauptgeſims dieſer Schilderhäuſer nun iſt durch eine Anzahl von Conſolen getragen, die bei etwa 20 Centimeter Höhe und 10 Centimeter Breite aus den Köpfen ſterbender Krieger gebildet ſind, treffliche kleine Arbeiten, welche das Streben nach pſychologiſcher Individualiſirung noch trotz mehrfacher Ueberſchmierung mit Oelfarbe erkennen laſſen. Hier alſo haben wir eine Vorſtudie zu den Kriegermasken des Zeughauſes!

Gleichzeitig mit dieſen Arbeiten entſtand das Modell für die von Jacobi 1697 gegoſſene Bronzeſtatue des Kurfürſten Friedrich III., welche nach mannigfachen Schickſalen endlich i. J. 1801 in Königsberg in Preuſsen aufgeſtellt wurde. 1697 oder 98 begann Schlüter das Modell zu ſeiner Reiterſtatue Friedrich Wilhelm's des Groſsen, welche am 2. November 1700 von Jacobi gegoſſen und 1703 auf der nach ihr genannten Kurfürſtenbrücke aufgeſtellt wurde. Während die Hauptfigur ſein ausſchlieſsliches Werk iſt, benutzte er bei der Herſtellung der Modelle für die vier groſsen Sockelfiguren gefeſſelter Krieger die Hilfe der Bildhauer Baker, Brückner, Henzi und Nahl. Es iſt Schlüter in dieſem Werke gelungen, ſein Vorbild, den Marc Aurel des Capitols, hinter ſich zu laſſen. Während der treffliche Wurf der antiken Statue bei mangelhafter Durchführung die Nachwehen einer groſsen Zeit erkennen läſst, von welcher der Bildhauer der römiſchen Kaiſerzeit noch zehrte, iſt Schlüter's Kurfürſt eine Arbeit ganz aus eigenem Guſſe, in den Grenzen der Portraitbildnerei eine Art idealer Verkörperung männlicher Energie und Standhaftigkeit. So ſtellt ſie ſich würdig Verrocchio's trutzigem Colleone und Donatello's Gattamelata an die Seite. Charakteriſtiſch für die künſtleriſche Einheit der Geſtalt iſt es, daſs kaum irgend ein unbefangener Beſchauer aus der widerſpruchsvollen Zuſammenſtellung der Allongeperücke mit dem römiſchen Koſtüm Anſtoſs nehmen dürfte; wie dieſer Reiter daſteht, ſo iſt er in ſich harmoniſch.

Daher kommt es denn auch, daſs die Volksphantaſie ihre Vorſtellung von

dem grofsen Begründer der preufsifchen Macht durchaus nur nach diefem Werke gebildet hat. Uns Allen ift der Kurfürft die heroenhaft gewaltige Erfcheinung, wie ihn Schlüter gebildet, das wahre Bild des keineswegs körperlich reckenhaften Mannes ift darüber völlig vergeffen. Will uns heute der Affekt in den Geftalten der vier »Sklaven« nicht recht behagen, da uns das ruhige Sein mehr mit den Gefetzen der Plaftik in Einklang zu ftehen fcheint, fo läfst fich doch die mächtige Wirkung des Gegenfatzes zwifchen den fich etwas pathetifch gegen ihr Schickfal fträubenden Gefeffelten und der ruhigen Hoheit des Fürften nicht verkennen; durch die ganze Gruppe klingt jenes horazifche :

Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae.

Sehr glücklich ift auch der Aufbau des Denkmales zu den Mafsen der ganzen Brücke berechnet. — Ein kleines Modell diefes Werkes befindet fich im Berliner Mufeum.

Die Jahre, in denen das Reiterbild entftand (1697—1703), find die fruchtbarften in der künftlerifchen Thätigkeit Schlüter's. In fie fällt im Wefentlichen auch der Bau des Zeughaufes und der des Schloffes. Da Nicolai, die Hauptquelle für Schlüter's Leben, nur fehr nebenfächlich von feiner Thätigkeit als Architekt am Zeughaufe redet, fo hat man fich daran gewöhnt, diefes Werk ganz auf Rechnung Nering's zu fetzen, der allerdings den Entwurf dazu gemacht und am 28. Mai 1695 noch den Grundftein gelegt hat. Fünf Monate fpäter aber ftarb er. Nach feinem Tode übernahm Grünberg die oberfte Leitung. Aber fchon wird Schlüter, der von Anfang an die fämmtlichen Sculpturen zu arbeiten beftimmt war, auch beim Bau genannt (Adler). 1698 wird ihm dann die Oberleitung desfelben übertragen, welche er, von der Arbeit für das Schlofs ganz in Anfpruch genommen, freilich fchon im folgenden Jahre an Johann von Bodt [1]) abgab.

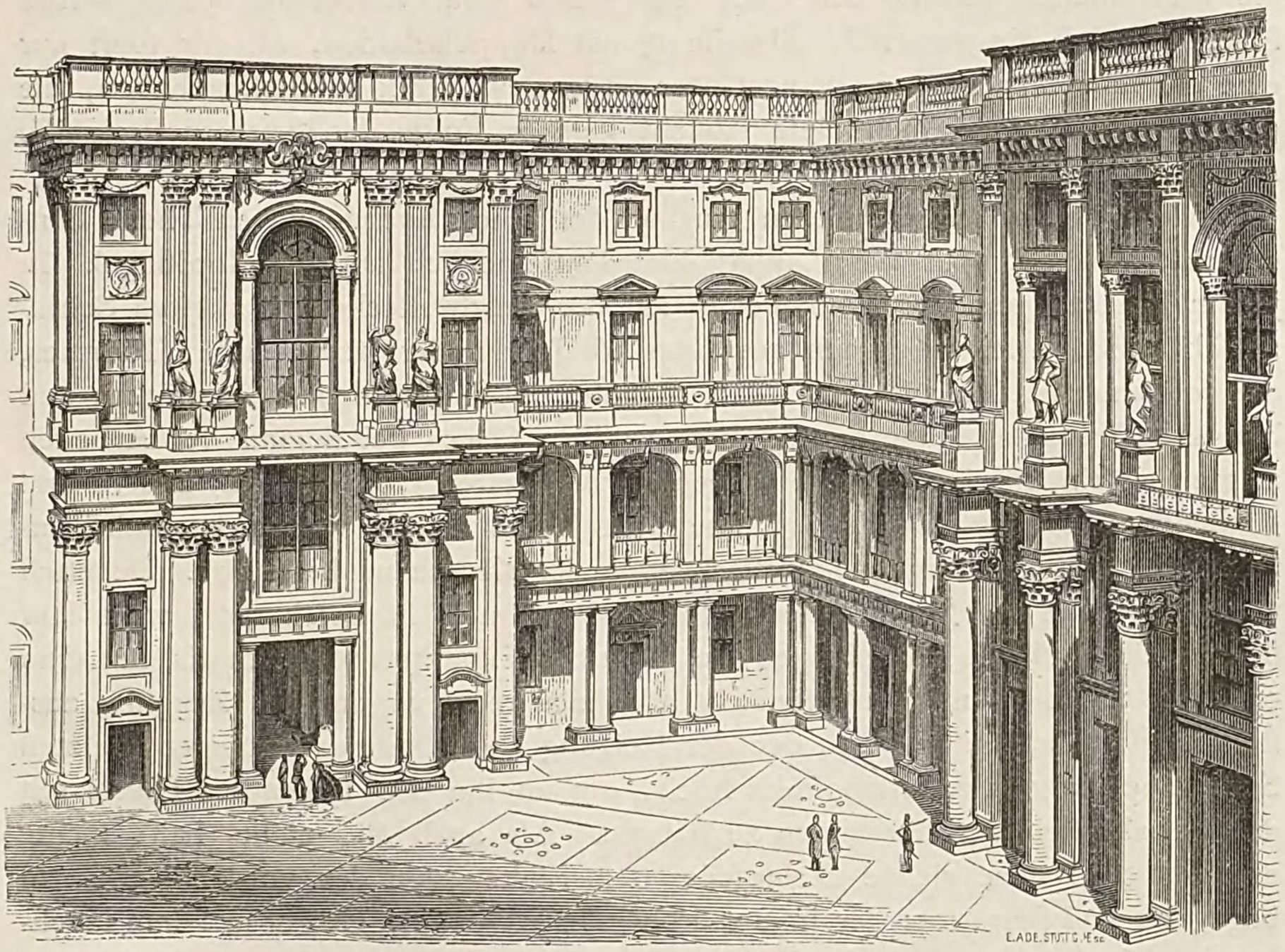
Da nun auch am Schlofs im erften Baujahre Grünberg die Oberaufficht führte, während Schlüter der eigentliche Architekt war, fo ift fchon rein äufserlich genommen die Vermuthung nicht ungerechtfertigt, dafs er auch hier bereits feit dem Herbft 1695 mafsgebenden Einflufs befeffen. Wichtiger find die ftiliftifchen dafür fprechenden Gründe. Darüber kann zunächft kein Zweifel fein, dafs er es war, der das entfcheidende Moment für die Gefammterfcheinung des Baues in den abwechfelungsreichen plaftifchen Schmuck verlegte, mit dem er die langen eintönigen Fafsaden belebte. Nur das wenigfte davon ift in der Ausführung fein Werk, die Skizzen dazu aber ftammen von ihm her, wie mancherlei decorative Einzelheiten, die fich faft genau fo am Schlofsbau oder in Charlottenburg wiederholen, beweifen. Allerdings überkam Schlüter das Gerippe des Baues von feinem Vorgänger Nering; aber nicht deffen Gedanken find es, die dem heutigen Werke feinen Werth verleihen, fondern zumeift Schlüter's Abänderungen, die neben den plaftifchen Zuthaten und den Veränderungen vieler Details namentlich auch in der Erfetzung der früher beabfichtigten hohen Attikamauer über dem Hauptgefims durch die heutige Baluftrade beftehen. — Treffend hat fchon der alte Nicolai auf den ergreifenden Gedanken aufmerkfam gemacht, der der plaftifchen Decoration zu Grunde liegt und zeigt, wie tief Schlüter feine

Aufgabe zu erfaſſen wuſste. Am Aeuſsern des Gebäudes, welches die Rüſtwerkzeuge des Krieges aufzunehmen beſtimmt war, tritt uns die glänzende Schauſeite des Soldatenlebens, die Zierden und Ehren des Siegers in reichen Trophäen und koſtbaren Waffenſtücken entgegen, im Innern aber des ſtillen Hofes zeigt ſich die Kehrſeite des glänzenden äuſseren Bildes: von den Schluſsſteinen der Fenſter des Erdgeſchoſſes blicken dort die berühmten einundzwanzig Masken ſterbender Krieger hernieder: Jünglinge, Männer und greiſe Kämpfer mit brechenden Augen ſind im Augenblicke des Verſcheidens mit ergreifender Wahrheit und Gemüthstiefe erfaſst. Welch perſönliches Erlebniſs mag Schlüter den erſchütternden Gedanken nahe gebracht und ſeinen Blick für die Wahrheit des Vorganges in ſo mächtiger Weiſe geſchärft haben? Die Barockkunſt hat trotz ihres ſteten Strebens nach Vertiefung der künſtleriſchen Gedanken (in dem ſie ja zumeiſt recht äuſserlich bleibt) wenig Werke aufzuweiſen, welche von gleichem ſittlichen Ernſte Zeugniſs ablegen.

In demſelben Jahre 1698, wo Schlüter als Oberleiter des Zeughausbaues auftritt, wurde auch der erſte Spatenſtich für den groſsen Umbau des alten kurfürſtlichen Schloſſes auf der Inſel zwiſchen den beiden Spreearmen gemacht.[2]) Die Entwürfe dazu müſſen alſo im vorhergehenden Jahre entſtanden ſein und fallen ſomit in die gleiche Zeit mit den Vorbereitungen zur Reiterſtatue. Da iſt es denn wahrſcheinlich, daſs Schlüter dem Kürfürſten ſchon damals das bekannte, vielfach abgebildete und jedenfalls vor dem Frühjahr 1701 entſtandene Project für ein Prachtforum unterbreitete, welches auf dem heutigen Schloſsplatz entſtehen und in einem Kreisſegment ſich gegen den Fluſs und die Brücke öffnen ſollte, während es an der entgegengeſetzten weſtlichen Seite durch einen neuen Dom, nach Norden zu durch das Schloſs, nach Süden durch eine zweite Palaſtarchitektur, die Marſtälle, abgeſchloſſen wurde. Ob je eine Ausführung des Ganzen beabſichtigt geweſen, oder ob der Kurfürſt ſich von Anfang an auf den Umbau des Palaſtes beſchränkt hat, iſt heute nicht mehr zu entſcheiden. Jedenfalls hat Schlüter hier eine Probe künſtleriſcher Fähigkeiten gegeben, die, wenn, wie wahrſcheinlich, der Entwurf ohne Auftrag aus eigenem Antriebe entſtanden war, ihn als den einzig möglichen Architekten für den Schloſsbau hinſtellen muſste. Noch i. J. 1697 wurde er unter Grünberg's Obercontrolle zum Leiter desſelben berufen. Es handelte ſich zunächſt nur um den Ausbau des inneren Hofes (vergl. die Abbildung), von dem jedoch nur die Nord- und Südſeite ganz, von der Oſtſeite nur die Hoffaſade fertig, der Weſtflügel aber in Folge des ſpäter veränderten Bauplanes nie angefangen wurde. So bekommt man den rechten Eindruck des von Schlüter gewollten nicht ſo ſehr beim Anblick des Gebäudes von der Straſse aus, wo die ſpäteren Verlängerungen der Front die Verhälniſſe des Ganzen ſtören, als vielmehr beim Betreten des inneren Hofes. Dieſer Schloſshof iſt das groſsartigſte und zugleich ſchönſte Product der geſammten profanen Kunſt der Barockzeit in Deutſchland. In den Straſsenfaſsaden hat Schlüter ſich bemüht — und darin erkennt man den Bildhauer —, die Eintönigkeit der langen Fenſterreihen durch plaſtiſche Zuthaten zu beleben. Es iſt dasſelbe Experiment, welches er am Zeughauſe gemacht, nur erlaubten ihm dort die geringere Höhe des Ganzen und die verhältniſsmäſsig gröſseren Mauermaſſen und

Lichtöffungen den plaſtiſchen Schmuck abwechſelungsreicher zu geſtalten. Im Hofe iſt derſelbe Zweck einer lebensvollen Gliederung des Ganzen mit mehr architektoniſchen Mitteln ohne viel plaſtiſch barocke Zuthaten durch geſchickt vertheilte Gegenſätze und einen unvergleichlichen Rhythmus der Maſſengliederung erreicht.

Im Frühjahr 1701 war der Bau ſo weit gefördert, daſs bei der Rückkehr des Königs von der Krönung in Königsberg die Feſtlichkeiten bereits in den neuen Räumen ſtattfinden konnten. In der Decoration dieſer Innenräume hat Schlüter eine neue Seite ſeines Könnens offenbart: ſeine erſtaunliche Frucht-



Innerer Hof des königlichen Schloſſes in Berlin.

barkeit in der Erfindung der reichſten Stuckornamente und Holzſchnitzereien, die bei allem barocken Weſen oft an Schönheit ihres Gleichen ſuchen.

Es wird erzählt, und die Angabe hat nichts Unwahrſcheinliches, daſs König Friedrich von den Leiſtungen ſeines Architekten auf das Höchſte befriedigt, eine Vergröſserung des bisherigen Planes beſchloſſen habe, um die lange Flucht der Feſträume noch weiter in einer Linie fortzuführen. Schlüter lieferte, der Abſicht des Königs entſprechend, einen neuen Entwurf, in welchem er den Hof etwa um das Doppelte vergröſserte und, entſprechend dem erſten, noch ein zweites Portalpaar einreihte. Man kann nur ſtaunen, wie er es verſtanden, nachdem ihm ſein Plan ſo völlig umgeworfen worden, neue Combinationen zu finden, die dieſen zweiten leider ſpäter wieder abgeänderten Entwurf noch reifer, noch ſchöner und wirkungsvoller machten, als es der erſte geweſen. Um nämlich den

Rhythmus der Maſſen des in ſeinen Grundzügen bereits fertigen inneren Hofes nicht zu ſtören, legte er an der Stelle, wo urſprünglich die abſchlieſsende vierte Seite ſtehen ſollte, der Nord- und Südflucht ein Riſalit von etwa 9 Meter vor, welches oben mit einem Giebelfelde ſchloſs, deſſen Reliefs auf beiden Seiten unausgeführt blieben. Zwiſchen beide Riſalite dachte er, den Doppelloggien der drei Hoffeiten entſprechend, eine zweigeſchoſſige offene Säulenhalle, welche den vergröſserten Hof in zwei Theile trennte.

Wir haben in dieſer Zweitheilung des Hofes, deſſen äuſsere Hälfte einfacher gehalten iſt, während der volle Reichthum ſich auf den Innentheil concentrirt, die franzöſiſchen Motive der Cour basse und Cour d'honneur. Nur würde Schlüter durch die glanzvolle Einreihung der Doppelarkaden, wo wir ſonſt nur eine einfache Mauer oder eiſerne Gitter finden, ein Werk geſchaffen haben, wie es einzig daſtände. Auch dieſe Abſicht kam in Folge der ſpäteren Ereigniſſe nicht zur Ausführung.

Abgeſehen von dem inneren Ausbau der ſchon hochgeführten Theile concentrirte ſich ſeit 1701 die Bauthätigkeit hauptſächlich auf die Nordflügel. In jenem Jahre begann der Umbau eines auf der Nordweſtecke des zweiten Schlüter'ſchen Entwurfes gelegenen aus dem 16. Jahrhundert ſtammenden Thurmes, des ſogenannten Münzthurmes, den Schlüter in ſeinen Mauern verſtärken und bis zu bedeutender Höhe emporführen wollte. Gleich bei Beginn der Arbeiten zeigte ſich ein Riſs im Mauerwerk, dem in den Jahren 1703 und 1704 andere und drohendere folgten. Schlüter ſuchte dem Uebel durch vermehrte Ankereinziehungen und nachträgliche Verſtärkungen der Mauern zu begegnen. Dennoch traten 1705 die gefahrdrohenden Erſcheinungen noch ſtärker hervor, worauf er ſich zu einem ebenſo koſtſpieligen wie ſeltſamen Experimente entſchloſs, mit dem er ſeinen techniſchen Kenntniſſen ein allerdings recht ungünſtiges Zeugniſs ausſtellte. Er führte nämlich an der der Neigung des Thurmes entgegengeſetzten Seite einen koloſſalen Steinpfeiler hoch, um an ihn den ſinkenden Thurm mit den gewaltigſten Verankerungen zu hängen. Als auch dies nichts half, ſuchte er durch drei neue rieſige Steinpfeiler dem Sinken von der vorderen Seite zu begegnen und fuhr trotz der immer drohender werdenden Gefahr mit dem Hochbau fort, ſo daſs der Thurm im Juni 1706 ungefähr 70 Meter hoch war. Die Fundamentirungsarbeiten aber für dieſe Mauermaſſen hatten den ſchlammigen Boden derart erſchüttert, daſs die Bewegung desſelben immer mehr in Gang kam. So erhielt denn Markgraf Philipp Wilhelm von Schwedt, der Stiefbruder und Statthalter des abweſenden Königs, am 21. Juni plötzlich die Meldung, daſs der Thurm den Einſturz drohe. Schlüter wurde gerufen, entſchuldigte ſich aber dahin, daſs es ſich nur um einige neue aber unbedeutende Riſſe handle, die ſeit Kurzem hervorgetreten wären. Zwei Tage ſpäter muſste er freilich ſelbſt zugeben, daſs die Riſſe mehr und mehr an Bedeutung zunähmen. Ein ohne ſein Vorwiſſen angeſtelltes Verhör der Bauhandwerker ergab zugleich, daſs die umlaufenden Gerüchte nicht übertrieben waren, und daſs, wenn man der äuſserſten Gefahr vorbeugen wolle, der Thurm abgetragen werden müſſe. Dennoch blieb Schlüter bei ſeiner ſtets ausgeſprochenen Hoffnung, den Bau zu retten; nur das oberſte Stockwerk müſſe beſeitigt werden. Wenn er aber

trotzdem doch ſelbſt rathſam findet, die Bewohner der umliegenden Gebäude ihre Wohnungen räumen zu laſſen, ſo ſieht man, daſs es dem geängſtigten Meiſter nicht mehr Ernſt mit den Hoffnungen war, in die er ſich und Andere zu wiegen ſuchte.

Am 25. Juni begann der Abbruch, an dem man dieſen und die folgenden Tage bis Nachts 1 Uhr arbeitete, und doch wuchs die Gefahr des plötzlichen Einſturzes gerade noch in dieſen Tagen. Schlüter's Gemüthszuſtand war entſetzlich. Eine echte Künſtlernatur, war er von Haus aus lebhaft im Empfinden und leicht erregbar, um ſo ſchwerer traf ihn jetzt der jähe Ausbruch einer Gefahr, auf deren Beſeitigung er ſchon ſeit Jahren in mancher ſorgenſchweren Stunde vergeblich geſonnen. Sein Benehmen war im höchſten Grade aufgeregt und verwirrt; man fand ihn in den Vorzimmern des Markgrafen die Hände ringend; er ſelbſt fürchtete noch ſpäter für ſeinen Verſtand. Dieſe »itzigen Trubles«, ſo ſchreibt er einige Tage ſpäter ſeinem Vorgeſetzten, dem Hofmarſchall von Printzen, indem er den Auftrag, einen Entwurf zum Neubau der St. Peterskirche zu machen, ablehnt, »haben mich wie leicht zu denken in ſolchen foeblen Zuſtandt geführt, daſs ich nicht allein etliche Tage zu Bette gelegen, ſondern auch durch die grauſame Alteration mein Geblüte ſo erreget, daſs davon ein Zittern abſonderlich gekommen in meinen Händen und nicht möglich iſt, einen gleichen Strich zu machen.« Während mit dem Abbruch des Thurmes fortgefahren wurde, ſollte auf königlichen Befehl eine Commiſſion, beſtehend aus Schlüter, den Architekten von Eoſander und Grünberg aus Berlin und Profeſſor Sturm aus Frankfurt a/O., die Urſachen des Sinkens ermitteln und die drei Letzteren ihr Urtheil abgeben, ob Schlüter's Veränderungsvorſchläge conſtructiv annehmbar wären. In den Commiſſionsſitzungen kam es zu heftigen Zerwürfniſſen zwiſchen Schlüter und den drei anderen, an denen ſowohl die nervöſe Ueberreiztheit des Geängſtigten, wie das herausfordernde Benehmen ſeiner drei Fachgenoſſen Schuld trug, und in Folge deren Schlüter ſich von den weiteren Sitzungen fern hielt. Das Ergebniſs der Unterſuchung war für ihn ſo ungünſtig wie nur möglich. Das Sinken des Thurmes ſtellte ſich als durch groſse, unentſchuldbare Nachläſſigkeiten, bei der Fundamentirung veranlaſst, heraus, und ob mit den Reſten des Baues noch irgend etwas zu machen wäre, erſchien den drei Andern im Gegenſatze zu Schlüter mehr als zweifelhaft. In der That fing bald darauf die Bewegung im Mauerwerk von Neuem an, ſo daſs auch Schlüter jetzt einſehen muſste, daſs nichts mehr zu retten ſei und der Thurm bis in die Fundamente hinein abgetragen werden müſſe. Die Einleitung dieſer ihn demüthigenden Arbeit blieb ihm noch überlaſſen, im Herbſt desſelben Jahres aber wurde ihm die Leitung des Schloſsbaues abgenommen und Eoſander übertragen.

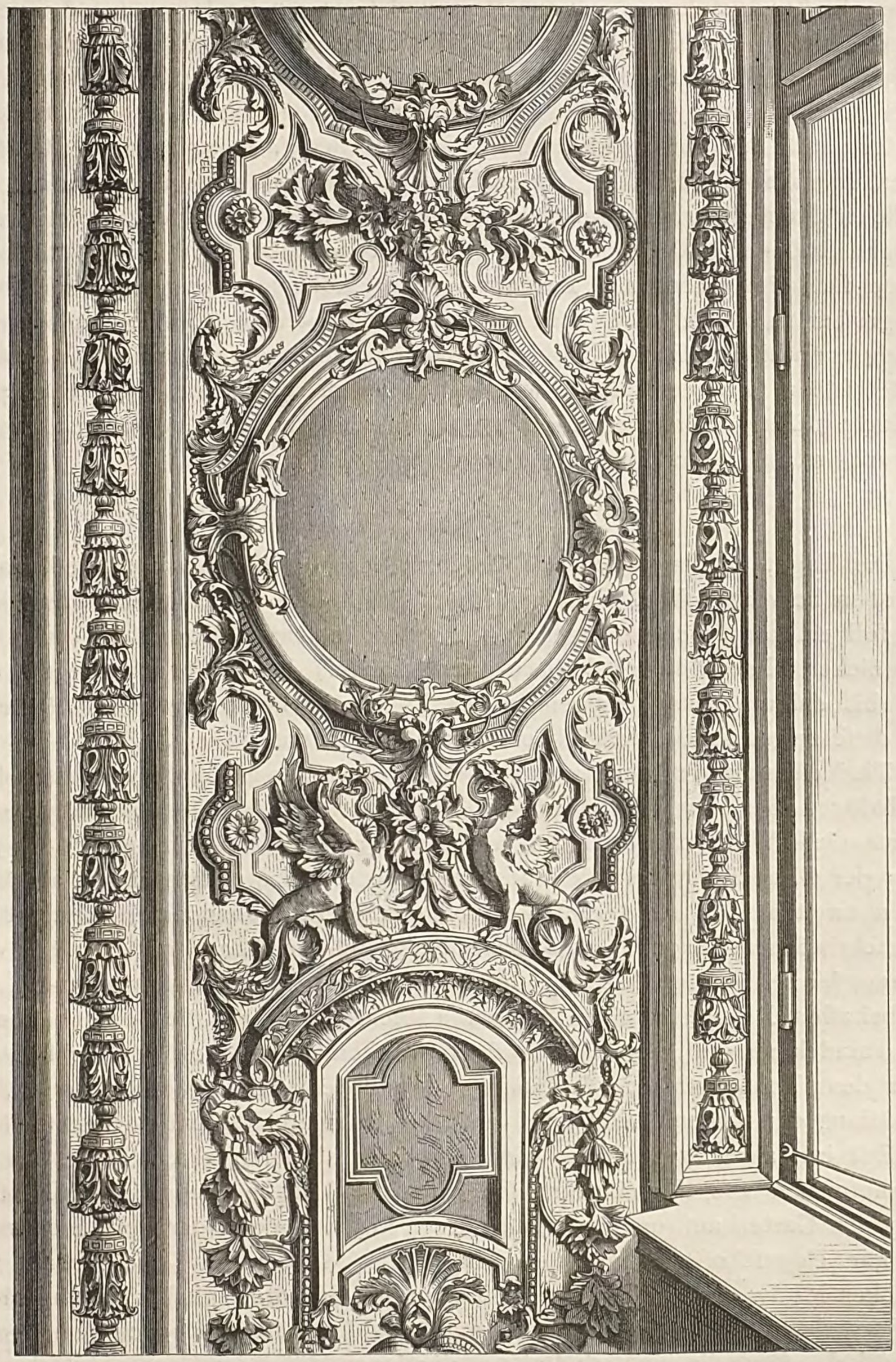
Schon viel der Commentare ſind ſeit dem vorigen Jahrhundert an dies Ereigniſs geknüpft worden. Schlüter's Verſchuldung als Techniker iſt unverkennbar, ebenſo gewiſs aber auch, daſs dadurch ſeine Bedeutung als Künſtler nicht berührt wird; und wichtiger als der Streit, ob in dem Verfahren gegen den Meiſter eine Härte liegt oder nicht, iſt die Wirkung, die das Ereigniſs ſelbſt auf ihn geübt. Hätte er in ſich die Kraft gefunden, ſich über ſein Miſsgeſchick zu tröſten, wie manch Anderer in ähnlicher Lage es gethan, ſo wäre der Verluſt der Gnade

König Friedrich's für ihn zu tragen gewefen; einem Manne wie ihm ftand die Welt offen, wie er fieben Jahre fpäter doch noch erproben mufste. Dafs aber fein künftlerifches Selbftgefühl, das freudige Zutrauen, welches feine bisherigen Arbeiten ausgezeichnet, in jenen Tagen der fchweren Sorge für immer verloren ging, dafs hier eine Kraft gebrochen wurde, wie fie in Jahrhunderten nur felten wiederkehrt, das ift die erfchütternde Tragik, welche die an fich nicht wichtige Gefchichte des Münzthurmbaues zu einem kunftgefchichtlich denkwürdigen Ereignifs macht. —

Ift im Vorftehenden Schlüter's Thätigkeit am Berliner Schlofsbau im Zufammenhang fkizzirt worden, fo mufs die Betrachtung nunmehr zu feinen andern Arbeiten, welche in denfelben Zeitraum fallen, zurückkehren. Als älteftе derfelben entftand in den Jahren 1701 bis 1703 als Eckhaus der Königs- und Burgftrafse ein Palaft für den Grafen Wartenberg, die heut fog. alte Poft. Ueber einfachem Unterbau erheben fich zwei mit durchgehenden cannelirten Pilaftern ionifcher Ordnung gegliederte Stockwerke und darüber das Hauptgefims mit hoher Figuren-gefchmückter Attika. Zwifchen den Fenftern der beiden Gefchoffe fitzen runde Reliefs, neben denen urfprünglich Wandmalereien angebracht waren. Die mäfsvoll folide Pracht des Ganzen macht das Werk zu einem hervorragenden Beifpiel deffen, was die Zeit unter dem »adeligen Wohnhaus« verftand; dafs es zugleich das fchönfte Privatgebäude des damaligen Berlins war, würde an fich nicht viel fagen. Trotzdem macht fich in den Einzelheiten der Fafsade manche nicht glückliche Eigenart geltend, fo die kahlen Sockel der Pilafter, der gefchweifte Fries des Hauptgefimfes, die zu hohe Attika u. A. Im Inneren ift ein Theil der reichen Deckendecoration und eine Anzahl gefchnitzter Thüren noch erhalten.

1702 entftand in der Nicolaikirche das Grabmal für den zwei Jahre früher verftorbenen Goldfchmied Daniel Männlich, ein Werk, dem nur der Name des Künftlers einiges Intereffe verleiht und dem jeder felbftändige Werth fehlt. Dafs Schlüter's Verhältniffe trotz wiederholter Gefuche um Erhöhung feines Gehaltes in jenen Jahren wenigftens nicht geradezu ungünftige waren, geht fowohl aus dem Umftande hervor, dafs er in der Brüderftrafse ein eigenes Haus, heute Nr. 33, befafs, wie daraus, dafs er 1703 die Errichtung einer marmornen Kanzel in St. Marien zum Theil auf eigene Koften als ein der Kirche dargebrachtes Gefchenk übernehmen konnte. Er durchfchnitt bei diefer Arbeit einen der gothifchen Bündelpfeiler des Langhaufes, um feinen unteren Theil durch vier ionifche Säulen zu erfetzen, zwifchen denen er die Treppe zu der Kanzel hochführte. Diefe ift im Anfchlufs an italienifche Vorbilder in der Art der berühmten Kanzel von Sta. Croce gebildet, felbftverftändlich mit Umfetzung der Frührenaiffanceform in die aufgebaufchtere Compofitionsweife des Barock. Von allen plaftifch-decorativen Arbeiten Schlüter's kommt dies Werk dem im Schlofs Geleifteten am nächften, wie es auch in jeder Einzelheit die gemeinfame Entftehungszeit mit den dortigen Arbeiten verräth; ja es fcheint faft, dafs einzelne Profilfchablonen vom Schlofs hier wieder verwandt find. Leider ift das reizvolle Werk durch zwei neben der Kanzel freiftehende Engelftatuen verunziert, welche mit diefer durch völlig unorganifch angehängte bandartige Voluten verbunden find; untergeordnetere Leiftun-

gen im Stil der Engelsbrückenfiguren Bernini's, die man ohne ausdrückliches Zeugnifs nie für Arbeiten Schlüter's anfehen würde. Sie tragen wohl die Schuld



Fenfterleibung in der Brandenburgifchen Kammer des Berliner Schloffes.

an dem abfälligen Urtheil, welches man mit Unrecht über das ganze Werk ausgefprochen hat.

In demſelben Jahre 1703 entſchloſs ſich König Friedrich in dem kleinen märkiſchen Badeorte Freienwalde eine Brunnenkur zu gebrauchen, weshalb Schlüter in eiligſter Ausführung nur aus Holz und Gips ein Schlöſschen für ihn herſtellen muſste. Des Künſtlers Arbeitskraft und Schaffensluſt ſtand in jenen Jahren allſeitigen Beifalls und unverkennbarer Gunſt des Königs auf ihrer Höhe. In dieſer Grundſtimmung mochte ihn die Aufgabe, welche mehr eine flüchtige Feſtdecoration als ein wirkliches Bauwerk forderte, reizen, ſeiner Phantaſie einmal freies Spiel zu laſſen. So entſtand ein Werk »innen und auſsen mit vortrefflicher Stuckaturarbeit in Schlüter's unnachahmlicher Weiſe geziert, ſo daſs es dem ſchönſten Palaſte ähnlich ſah«, wie Nicolai ſagt. Im Erdgeſchoſſe befanden ſich die Wohn- und Badezimmer des Königs, im zweiten Stockwerke ein groſser Speiſeſaal, um den auf allen vier Seiten eine Halle von vier und ſechzig korinthiſchen Säulen lief. In den Jahren 1706 und 1707 finden wir Schlüter an demſelben Bau beſchäftigt, wohl mit Ausbeſſerungen des in der Eile gar zu flüchtig Ausgeführten. Schon 1722 muſste dann das Ganze, weil es den Einſturz drohte, wieder abgetragen werden.

Die Tage, in denen ſich das Geſchick des Münzthurmes entſchied, waren, wie oben hervorgehoben, der Wendepunkt im Leben des Künſtlers. Seit jener Zeit ſoll er, körperlich und geiſtig gebrochen, in ſeinem Gartenhauſe vor dem Köpenicker Thore ſtill vor ſich hin gelebt haben. In der That begegnet man dem bis dahin raſtlos Thätigen in der Folge nur noch in wenigen Arbeiten, und dieſe zeigen einen merklichen Abſtand gegen das frühere. Zwar blieb ihm der Titel eines Baudirektors, und als Bildhauer war er nach wie vor am Schloſſe beſchäftigt, aber nur unerfreulich und eine Quelle beſtändiger Demüthigungen konnte dieſe Wirkſamkeit für den leicht erregbaren Mann ſein, wo er ſie jetzt unter der Oberleitung Eoſanders ausüben muſste. Was er empfunden, als dieſer ſeinen zweiten Plan nicht zum Vortheil des Werkes abänderte, berichtet uns kein ſchriftliches Zeugniſs, daſs ſeine Seele ſchwer daran trug, beweiſt aber ſchlagender als Worte die Decke der Bildergalerie, welche damals entſtand, und die bei allem Reichthum einen ſichtbaren Rückſchritt gegen die Deckenbildungen der Paradekammern zeigt. Die figurenreichen Hochreliefs im Schildbogen unter dem Tonnengewölbe ſind unruhige und ſchwülſtige Compoſitionen, die Gliederung der langen Decke ſelbſt entbehrt jeder architektoniſchen Eintheilung.

Erſt im Jahre 1712 finden wir ihn wieder als Architekten thätig, als der Oberhofmeiſter von Kameke ihm den Bau einer Villa in ſeinem in der Neuſtadt gelegenen Garten auftrug, die heutige Loge Royal York in der Dorotheenſtraſse. Das nur eingeſchoſſige Gebäude weiſt in der Straſsenfront eine Anzahl wild barocker Motive auf, geſchwungene Linien im Grundriſs, plaſtiſch nachgeahmte Fenſtervorhänge und einige an die Formgebung des ſpäteren Rococo gemahnende Schnörkel. Auch die im Verhältniſs zur geringen Höhe des Ganzen zu ſchweren doriſchen Säulen der Gartenfront zeigen, daſs Schlüter's auf das Groſsartige gerichtete Sinnesweiſe den rechten Ausdruck für die leichtere Formenwelt der landſchaftlichen Architektur vergeblich ſuchte. Im Hauptſaal des Gebäudes bil-

dete er in vier Hochreliefs die Welttheile. Wenn er dasſelbe Motiv über den Thüren des Ritterſaales im Schloſs, dem Orte entſprechend, pathetiſcher faſste, ſo gab er es hier , der halb ländlichen Umgebung angepaſst, genrehafter, und es iſt ihm dies Streben nach dem Liebenswürdig-Gefälligen in der Plaſtik ungleich beſſer gelungen, als in der Architektur.

Dies Gartenhäuschen war Schlüter's letztes Werk in Berlin, vielleicht ſein letztes ausgeführtes überhaupt. Nach dem am 25. Februar 1713 erfolgten Tode Friedrich's des Erſten und der Thronbeſteigung des neuen Königs Friedrich Wilhelm wurde unter ſo vielen anderen, Kunſtzwecken gewidmeten Ausgaben auch der Gehalt Schlüter's als Hofbildhauer geſtrichen und dieſer damit gezwungen, ſich im Auslande Beſchäftigung und Lebensunterhalt zu ſuchen.

Vielleicht war Peter der Groſse ſchon bei einer früheren Anweſenheit in Berlin auf den Baumeiſter des Schloſſes aufmerkſam geworden. Jedenfalls fand Schlüter jetzt am ruſſiſchen Hofe bereitwilliges Entgegenkommen, mochte er nun ſelbſt ſeine Dienſte angeboten haben, oder von Peter nach dem Tode Friedrich's I. berufen worden ſein. Auch ſchien das eben entſtehende Petersburg dem Architekten wie dem Bildhauer ein neues glänzendes Feld der Wirkſamkeit zu verſprechen. Noch im Frühjahr 1713 brach er in Begleitung ſeines Sohnes von Berlin auf, wo er vorläufig ſeine Frau zurückliefs. Zunächſt ging er, wir wiſſen nicht zu welchem Zwecke, nach Sachſen und von dort nach kurzem Aufenthalt nach Ruſsland, um wahrſcheinlich noch im Sommer ſeine Stellung als Oberbaudirektor in Petersburg anzutreten. Alles liefs ſich günſtig an, ſo daſs er nach Verlauf einiger Zeit der Gattin den glücklichen Beginn eines neuen Lebens und neuer Thätigkeit melden konnte, worauf dieſe ihren Haushalt auflöſte und in der Eile unter ungünſtigen Verhältniſſen für ein geringes Geld verkaufte, um den Vorausgegangenen in die neue Heimath zu folgen. Da traf plötzlich und völlig unerwartet die Nachricht ein, daſs der groſse Meiſter, wie es ſcheint Ende Mai 1714, in Petersburg geſtorben ſei. Die Wittwe blieb in traurigen Verhältniſſen zurück, denn noch war eine Reihe rückſtändiger Schulden nicht getilgt. Vergeblich wandte ſie ſich Hilfe ſuchend an den König Friedrich Wilhelm; auch den Zaar und die Zaarin ſuchte ſie für ihr Schickſal zu intereſſiren, es iſt ungewiſs, mit welchem Erfolg. Ihr weiteres Loos wie jede Einzelheit über den Tod Schlüter's iſt unbekannt. Der Sohn blieb vorläufig als Ingenieur in ruſſiſchen Dienſten und kam ſpäter als ſolcher nach Sachſen, wo er um 1730 in Dresden geſtorben ſein ſoll. — [3])

Es iſt ein tief traurig ſtimmender Ausgang, den das Leben des bedeutendſten Künſtlers nimmt, den Deutſchland im 17. und 18. Jahrhundert hervorgebracht. Fürſt und Volk in Preuſsen vermochten nicht zu ſchätzen, was ſie an dieſem Manne Groſses beſaſsen, und zwangen ihn ſo auf fremder Erde ein Leben zu enden, welches heute einen der Ruhmestitel unſeres Volkes ausmacht und deſſen beſte Kraft er in Berlin in unfruchtbarem Ringen gegen ein ſchweres Geſchick aufgezehrt hatte. Eine Schule hat er nicht hinterlaſſen; fehlte es doch in Berlin zunächſt an hinreichenden Aufgaben, um befähigtere Kräfte anzulocken und ihre Entwickelung zu ermöglichen. Aber auch in der künſtleriſchen Richtung Schlüter's lag die Unmöglichkeit einer Schulbildung begründet. Kein neues fortbildungsfähiges Element bringt er in die allgemeine Entwickelung, nur ſein

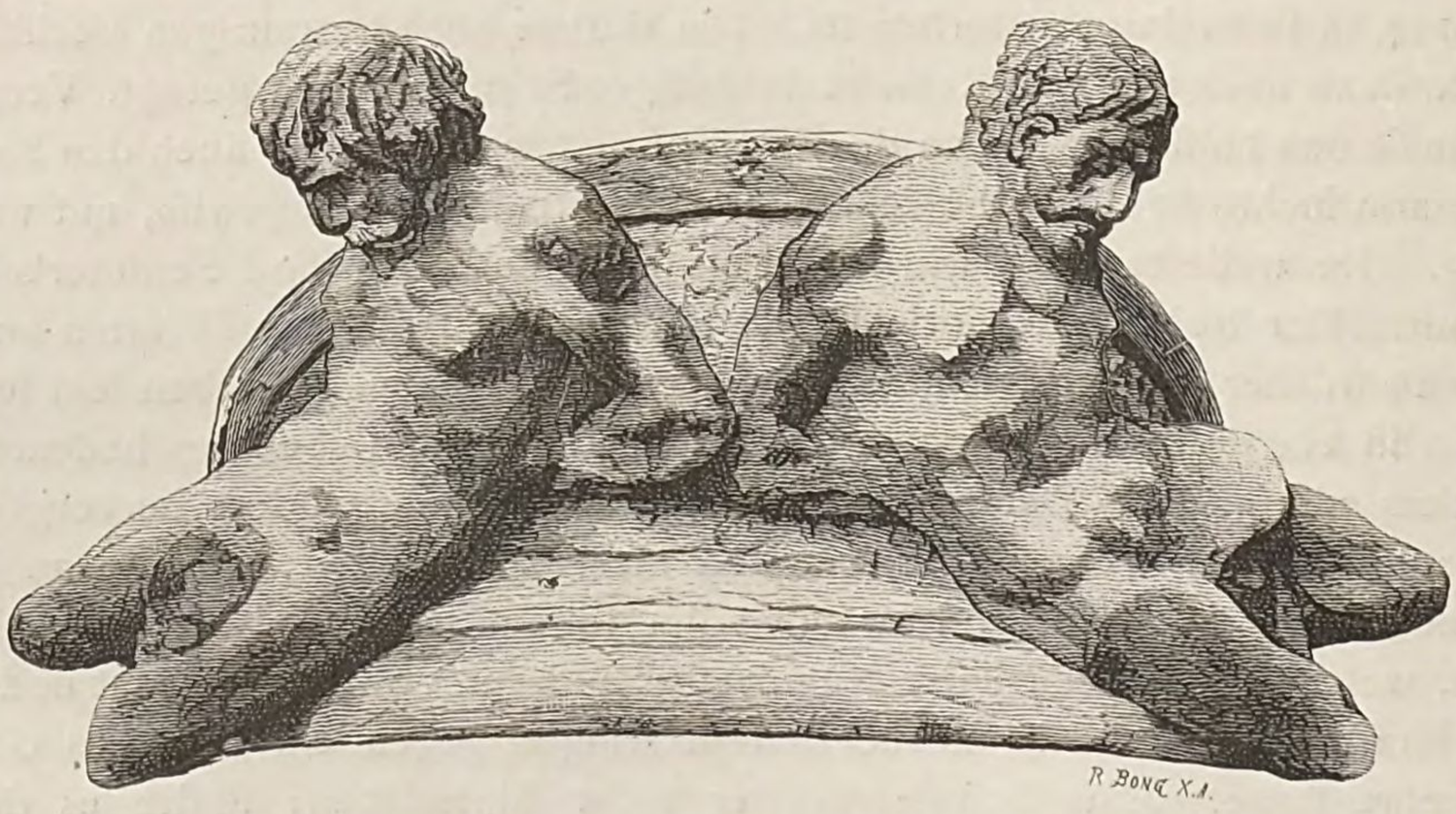
individuelles Schönheitsgefühl, ſein Sinn für groſsartige Wirkungen und der ſeltene Reichthum ſeiner Phantaſie erheben ihn über die Menge. Das aber ſind Dinge, die ſich nicht übertragen laſſen. Der einzige nennenswerthe Künſtler, in deſſen Arbeiten Schlüter's Formenwelt einen Nachklang findet, iſt Paul Decker (1677—1713), der eine Zeit lang unter dieſem in Berlin thätig war und ſpäter als Hofbaumeiſter in Bayreuth lebte. Seine Stiche des Berliner Schloſſes ſo wie ſein groſses Prachtwerk »der fürſtliche Baumeiſter« haben ſeinen Namen bekannter gemacht als ſeine angeführten Werke. Sieht man, das geſammte Lebensbild Schlüter's in einen Ueberblick zuſammenfaſſend, die Architektur des Schloſſes, den reichen ornamentalen Schmuck der Innenräume desſelben, die Reiterſtatue des groſsen Kurfürſten an, ſo ſchwankt man, in welcher der drei Richtungen er Gröſseres geleiſtet, ob als Baumeiſter, als Bildner von figürlichen Werken, oder in der decorativen Plaſtik. Auf allen drei Gebieten hat er innerhalb der vielgeſchmähten Barockkunſt Werke von faſt klaſſiſch zu nennender Schönheit hervorgebracht, die ſeinen Namen in die Reihe der hervorragendſten Künſtler unſeres Volkes ſetzen.

Anmerkungen.

1) Wenn Johann von Bodt ſchon im 18. Jahrhundert als derjenige genannt wird, welcher Nering's Plan umänderte, ſo geht dies doch wohl nur auf die Veränderung des Hauptportales.

2) Der Abſchnitt über das Berliner Schloſs konnte nur ein Auszug aus meiner vor wenigen Monaten erſchienenen und nur in einer kleinen Anzahl von Exemplaren gedruckten Geſchichte dieſes Gebäudes ſein, die nähere Ausführung und Begründung des hier nur Angedeuteten iſt dort gegeben.

3) Die Nachrichten aus der letzten Zeit Schlüter's ſind das Ergebniſs der Nachforſchungen, welche auf Betrieb des Herrn Geh. Hofrath L. Schneider in den Moskauer Archiven angeſtellt wurden und welche zwei Schreiben der Wittwe Schlüter an das ruſſiſche Kaiſerpaar und eines des Gieſsers Jacobi als Gläubiger Schlüter's an den Zaaren zu Tage förderten.



Von der Trophäe über Portal Nr. 5 des Berliner Schloſſes.

Anton Raphael Mengs.

Geb. zu Auſſig 12. Mai 1728, geſt. zu Rom 29. Juni 1779.

Die groſse Leiſtung der Carracciſten, jenes eklektiſche Zuſammenfaſſen der Vorzüge des Cinquecento unter theilweiſem Rückgange auf die Antike, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu einem Schattenbild geworden. Der ſchale Mechanismus, unvermeidlich durch das hundertjährige Nachtreten einer an ſich immerhin achtbaren, aber im Grunde doch nur formalen Theorie, hatte durch den Zuzug der mehr ſelbſtändigen Richtungen, wie ſie bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in Spanien, in den Niederlanden und ſelbſt noch in Italien blühten, wenig Lebenskraft, ſondern höchſtens einige Localfärbung gewonnen. Im 18. Jahrhundert aber war in ſtilbildender Selbſtändigkeit nur eine Nation, bisher im Weſentlichen ohne ſolche, auf dem Schauplatze geblieben, nämlich Frankreich. Die übrigen Länder zehrten von den verwichenen Zeiten. Hatte nämlich auch in Frankreich die monumentale Kunſt in die ausgefahrenen Geleiſe eingelenkt und damit ebenſo allen ſelbſtändigen Werth verloren, ſo war es dort wenigſtens die Cabinetskunſt, die wie vorher in der Landſchaft nun im idylliſchen Genre einen eigenartigen Ton anſchlug. Wie das Rococo in der Architektur, ſo ſprach auch ſeine Cabinetsmalerei den Charakter jener Zeit und damit vorab Dichten und Trachten des franzöſiſchen Hofes in einer Urſprünglichkeit und Wahrheit aus, welcher man, ſo ungeſund auch das Vorbild, die Anerkennung nicht verſagen kann. Allein dieſe einzige Kunſt der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts fand wenig Ausbreitung oder vielmehr kein Talent mehr, das ſich mit dem Haupte der Richtung (A. Watteau) hätte meſſen können, und war auch

wie das ganze Rococo von vornherein zu nur kurzem Leben beſtimmt. Die Lebrun'ſche Schule überdauerte ſie und überflügelte ſie namentlich an Ausbreitung; denn die Plafonds und Saalwände bedurften nach wie vor jenes groſsen lärmenden Pompes, wie ihn die kosmopolitiſche Decorationskunſt, für welche noch immer Italien tonangebend war, welche aber der Hof Ludwig's XIV. beſonders gehegt hatte, ſeit einem Jahrhundert entwickelte. In der That iſt der Unterſchied in der Auffaſſung nicht groſs, ob nun ein Lebrun oder ein Giordano oder irgend ein Epigone dieſer Beiden den breiten und kecken Pinſel führte.

Deutſchland war aber damals hinſichtlich der Kunſt vom Weſten wie vom Süden ungefähr gleich beeinfluſst. Von Selbſtändigkeit war kaum irgendwo eine Spur, und die Abhängigkeit ſo blind, daſs man ſich daran gewöhnt hatte, nicht blos von deutſcher Art, ſondern auch von deutſchen Händen überhaupt nichts Nennenswerthes mehr zu erwarten. Auch der niederländiſche Einfluſs hatte aufgehört, ſeit die Kunſt nur noch dazu da zu ſein ſchien, fürſtlichen Luxus mit aller wünſchenswerthen Prachtentfaltung in den Reſidenzen zu bedienen. Denn wie allerwärts, ſo war auch in Deutſchland zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Kunſt rein höfiſch. Von den Höfen aber hatte damals, nachdem der pfälziſche und bayeriſche wie der öſterreichiſche Hof in ihrer kunſtliebenden und -fördernden Tendenz entſchieden zurückgegangen waren, der kurſächſiſche vor Allen der Kunſt eine Pflegeſtätte eröffnet, getragen von einer mehr univerſellen, uneigennützigen und verſtändniſsreichen Auffaſſung, als ſie ſelbſt am brandenburgiſchen und an einigen geiſtlichen Fürſtenhöfen herrſchte, wo die Kunſt entweder rein decorativen Zwecken und ſo viel als möglich praktiſchen Bedürfniſſen oder vorwiegend der Prachtliebe und dem Luxus huldigen ſollte. Freilich hatte im 16. und 17. Jahrhundert die Sucht, die Raritäten-Cabinette oder ſogenannten Kunſtkammern immer mehr mit wunderlichen Koſtbarkeiten aus dem Gebiete des Kunſthandwerks und raffinirter Techniken ſowohl wie aus dem Gebiete ſeltener Naturſchöpfungen zu bereichern, das Uebergewicht über die Neigung zu eigentlichen Kunſtſammlungen oder Neuſchöpfungen, und es darf ſogar behauptet werden, daſs die hierher bezüglichen Beſtrebungen Albrecht's V. von Bayern entſchieden mehr Anſpruch auf höheren Kunſtſinn verrathen, als die des ſächſiſchen Kurhauſes, wie ein Vergleich der Reſte der einſtigen Münchener Kunſtkammer in der Schatzkammer und der ſog. Reichen-Kapelle der bayeriſchen Reſidenz mit den Schätzen des grünen Gewölbes zu Dresden wohl belegen kann; allein es hatten doch auch ſchon die drei Johann Georg von 1611—1694 zunehmend der Malerei ihre Huld zugewandt und italieniſche, franzöſiſche und niederländiſche Künſtler an ihren Hof berufen. Doch erſt unter Auguſt II., dem Starken, (1694—1733), wurde Dresden eine Kunſtſtadt. Der in mehr als einem Betracht höchſt merkwürdige Mann hatte als Prinz die glänzendſten Höfe Europa's bereiſt und dabei nicht ohne Verſtändniſs auch den Künſten ſeine Beachtung zugewandt. Nach ſeiner Rückkehr aber brannte er vor Begierde, ſeine bis dahin höchſt ärmliche Reſidenz zu ähnlichem Glanze zu erhöhen, wie er ihn an den italieniſchen Fürſtenſitzen, vornehmlich aber an dem damals tonangebenden Hofe Europa's, dem franzöſiſchen zu Verſailles, geſehen. Das Dresdener Theater wurde eine Heimath der franzöſiſchen Dichtergröſsen Ludwig's XIV; die älteren, wie die neuen

Gartenanlagen erhielten den Zuſchnitt Lenôtre's und wurden mit Statuen im Geſchmack des galliſirten Berninismus gefüllt, die Cabinette mit Werken der Lebrun'ſchen Schule ausgeſtattet, und Auguſt's Vorliebe für die Paſtellmalereien der Venetianerin Roſalba Cariera (1675—1757), deren Dresden mehr als anderthalbhundert beſitzt, entſprang deren Geltung in Frankreich. Freilich war Auguſt's II Kunſtliebe mehr in der Bewunderung handfertiger Geſchicklichkeit, oder in decorativen Abſichten begründet, ſo daſs denn auch Bildnerei und Malerei im Ganzen mehr im Dienſte architektoniſcher Schöpfungen Geltung hatten. Von dieſen aber dürfte der »Zwinger«, bei welchem der künſtleriſch hochbegabte Fürſt den Architekten Pöpelmann ſelbſt nicht wenig beeinfluſste, eine bleibende Stelle unter den Bauwerken nicht bloſs ſeiner Zeit einnehmen, als das erſte und einzige gröſsere Werk, an welchem das Rococo, in Frankreich auf die innere Decoration beſchränkt, auch nach Auſsen durchſchlug und ſich auch der ſonſt lediglich barock gebliebenen Architektur bemächtigte.

Unter Auguſt III. (1733—1763) veränderte ſich nicht die Kunſtpflege, aber die Richtung derſelben. Der italieniſche Einfluſs wurde nicht blos vorherrſchend, ſondern beinahe ausſchlieſsend; Kirchenmuſik, Oper, Ballet, ja ſelbſt die Theaterdecoration wurde nicht bloſs nach italieniſchem Muſter, ſondern durch italieniſche Kräfte beſorgt. Der Bau der katholiſchen Kirche, ein Werk des Römers Gaetano Chiaveri (geb. 1689, † 1770) und ſelbſt von italieniſchen Steinmetzen ausgeführt, ſtellte ſich in ſeiner rein italieniſchen Weiſe in den ſchroffſten Gegenſatz gegen den Zwinger. Weniger fühlbar war der Unterſchied im Gebiete der Plaſtik, für welche ſchon Auguſt II. italieniſche Werke der Berniniſchen Schule neben franzöſiſchen erworben, während anderſeits der berühmte Meiſſener Porzellankünſtler J. Joach. Kändler unter Auguſt III. ſich näher an franzöſiſche Vorbilder anſchloſs und dieſe ſogar überbot. Auch die Malerei hatte damals einen ſo kosmopolitiſchen Charakter gewonnen, daſs L. Silveſtre, ein Schüler Lebrun's und an den Hof Auguſt's II. berufen, von den durch Auguſt III. nach Dresden gezogenen Schülern eines Fr. Solimena, worunter Stef. Torelli, in Auffaſſung und Behandlung ſich nicht weſentlich unterſchied, wie er auch dieſem und den andern Plafondmalern, einem G. B. Groni, A. Pellegrini, M. Bacciarelli und Fr. Gandini an Unbedeutendheit nahezu gleichkam. Graf P. Rotari aber gehörte dem Dresdener Kreiſe nur vorübergehend an.

All dieſes Verſetzen fremder Kräfte, dieſe fremde in Sachſen eingeführte Kunſtcolonie hatte jedoch weniger auf ſich als der Import von Schöpfungen früherer und wirklicher Meiſter durch die Herſtellung der berühmten Dresdener Galerie, welche hauptſächlich Auguſt's III. Verdienſt iſt. Zwar hatte den erſten Stein zu dem herrlichen Werke ſchon Auguſt II. gelegt, indem er 1722 ſowohl aus der Kunſtkammer die vorhandenen Bilder von den Raritäten ausſcheiden und mit anderen bisher zerſtreut aufbewahrten Gemälden ſeines Beſitzes im ‚Reiſigenſtall' vereinigen lieſs; doch ſcheint denkbar, daſs dieſer Ausſcheidung mehr als wirkliche Schätzung der Gemälde die Abſicht zu Grunde lag, die Koſtbarkeiten des Grünen Gewölbes zu höherer Wirkung zu bringen, wie auch Auguſt's II. Sammlung antiker Statuen weniger ſein Werk als das R. le Plat's geweſen zu ſein ſcheint.

In Auguſt III. hatte ſich die Genuſs-Univerſalität ſeines Vaters hauptſächlich

auf Bilderliebhaberei concentrirt, welche im Gegenſatz zu dem Sammeleifer an vielen damaligen Fürſtenhöfen weder vorherrſchend oſtentiös noch ohne Verſtändniſs und wahrhafte Empfindung war. Unſterblich iſt die wahrhaft claſſiſche Scène, in welcher der König bei der Aufſtellung der ſiſtiniſchen Madonna eigenhändig den Thronſeſſel mit den Worten zurückſchob: »Platz da für den groſsen Raphael!« Auch konnte es ihm nicht begegnen, was dem kunſtliebenden König Carl III. von Spanien bei der »Nacht« des R. Mengs begegnet iſt, daſs er das Correggio'ſche Vorbild der Schöpfung eines modernen Rivalen nachſetzte; denn als Rotari, obwohl von ihm und mit Recht hochgeſchätzt, in ſeiner »Ruhe auf der Flucht« das Beleuchtungsmotiv der »Notte« entlehnt und in der Meinung im Uebrigen Correggio übertroffen zu haben, die beiden Bilder zum Vergleich ſo zuſammengeſtellt hatte, daſs das neue Bild hinter dem unübertrefflichen Meiſterwerke Correggio's hervorleuchtete, ſoll dem König das geflügelte Wort entfahren ſein: C'est bon pour le derrière du Corrège!

Doch ſo ernſthaft auch des Königs Liebe für die Meiſterwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts war, von welchen er ſich täglich das eine oder andere in ſein Wohnzimmer bringen lieſs, um es recht genieſsen zu können, und ſo ſehr er ſich auch bemühte, durch perſönliche Beziehungen mit fürſtlichen Beſitzern dieſe Schätze immer zu vermehren, ſo wurden ſeine Beſtrebungen doch hauptſächlich nur dadurch recht gedeihlich, daſs er das Glück hatte, die rechten Männer längere oder kürzere Zeit an ſeiner Seite zu haben, welche bei gleicher Tendenz ihm an Kennerſchaft überlegen waren. Man erinnere ſich nur an den Venezianer Grafen Fr. Algarotti, an C. H. v. Heinecken und an Chr. L. v. Hagedorn, welche an der Entwicklung der groſsartigen Sammlung einen ſo weſentlichen Antheil genommen haben. Gegenüber der herrſchenden Strömung war es ohne Zweifel von groſsem Werthe, daſs Heinecken univerſell angelegt war und der italieniſchen Kunſt nicht die Alleinberechtigung zuſprach, während Hagedorn ſogar der nordiſchen Kunſt überwiegend huldigte. So entſtand die bedeutendſte Galerie Deutſchlands, welche nur daran krankte, daſs in ihr das geſchichtliche Element zu wenig Berückſichtigung fand und den Vorcinquecentiſten die gebührende Stelle nicht eingeräumt ward. Doch hatte wenigſtens Hagedorn nicht geſäumt, auf die Cinquecentiſten Oberdeutſchlands in weiterer Ausdehnung aufmerkſam zu machen, als dies ſchon durch den berühmten Pſeudo-Holbein der Meyer'ſchen Madonna gelungen war, indem er den alten Cranach in der Heimath ſeiner Thätigkeit wieder zu Ehren brachte, Dürer und Aldegrever vertheidigte, wie er andererſeits auch unter den Niederländern auf die Van Eyck'ſche Schule zurückwies.

Der Einfluſs der Galerie auf den Kunſtbetrieb konnte nicht ausbleiben. Das Nächſtliegende war der Impuls zum Copiren, genährt durch die bald in den weiteſten Kreiſen graſſirende Sammelwuth, welche einerſeits bei beſchränkteren Mitteln, andererſeits aus Unkenntniſs der Sammler mit Copien, Fälſchungen und harmloſeren Imitationen geſtillt zu werden begann. Die entſchiedene Vorliebe für die Alten würde die originale moderne Production auch dann vom Markte verdrängt haben, wenn dies Schickſal ein unverdientes geweſen wäre. Nun aber wäre man vielleicht niemals mit weniger Recht in dem Falle geweſen, dieſe Vorliebe für die alten Meiſter nur als eine archaiſtiſche Grille zu bezeichnen,

Der Parnafs. Deckengemälde in der Villa Albani zu Rom.

die nach Entlegenem griff, während das Gute nahe lag. Wenn der genannte Hagedorn für ſich eine Galerie von 225 Oelgemälden ſeiner Zeitgenoſſen zuſammenbrachte, ſo kann dies Beſtreben als eine Unterſtützung ‚rechtſchaffener' lebender Künſtler immerhin reſpectabel genannt werden, jedenfalls aber konnte er oder ſein Erbe immerhin froh ſein, daſs die Sammlung mit einem Erlös von 8000 Ducaten einen däniſchen Käufer fand, da jedenfalls der ganze Plunder auſser einigem kulturgeſchichtlichen, wenig bleibenden Werth haben konnte.

Freilich waren auch die Copien nach den alten Meiſtern keineswegs von unmittelbarem Werth, wie etwa die Liebhaber und bewuſsten wie unbewuſsten Paſticcioſammler wähnten. Aber man lernte doch dabei und entwöhnte ſich des Schlendrians der herrſchenden Manier, indem man wieder beſſere Koſt genoſs. Daſs man das Studium der Meiſter jedoch zumeiſt nicht als Mittel zum Zwecke betrachtete, ſondern in dem gröſseren oder geringeren Virtuoſenthum, die Compoſitionsweiſe, Formgebung, Farbe und Lichtführung bis auf den Pinſelſtrich der edlen Vorbilder aufs Täuſchendſte nachzuahmen als das höchſte Ziel der Kunſt erkannte, iſt ein gerade dieſer Zeit charakteriſtiſches Gebrechen und eine unerquickliche Folge des Sammeleifers derſelben geweſen. Dieſe Richtung hat bis in unſer Jahrhundert herein ſich fortgeſchleppt und iſt noch jetzt in ungeſchickten Wiederholungen der Ekel vieler Winkelſammlungen wie in geſchickten ein Kreuz der Fachmänner und wirklichen Liebhaber. Das Ideal und der Hauptrepräſentant dieſes Virtuoſenthums iſt der gleichfalls zumeiſt in Dresden wie für den ſächſiſchen Hof wirkende Ch. W. E. Dietrich (1712—1774), welcher ſich mit brillantem Erfolge die Aufgabe ſtellte, die Art und Weiſe der Holländer und vorab der Landſchafter und Kleinmeiſter äuſserlich abzulauſchen und ſich manieriſtiſch anzueignen. So vermochte Dietrich wahre Spiegelbilder eines Rembrandt wie eines Teniers, eines Everdingen wie eines Wouwerman, eines Potter wie eines Berchem darzuſtellen, und da es der ſeltenen Geſchmeidigkeit ſeines Nachahmungstalentes auch gelang, die Form- und Farbentechnik einiger Franzoſen, wie eines Watteau, du Jardin, Bourgignon u. ſ. w. und ſelbſt eines Italieners, nämlich des Salvator Roſa in ſeine Gewalt zu bringen, ſo hatte er über mehr als ein Dutzend Stileigenthümlichkeiten manieriſtiſch in dem Grade zu verfügen, daſs nur ein gründlicher Kenner nicht getäuſcht worden wäre. Allein ſeine Darſtellung blieb immer die eines Comödianten, der tüchtig zu memoriren und ſich gut in eine gewiſſe Gruppe von Rollen zu finden weiſs. Ueber eigenen Stil oder über Naturunmittelbarkeit hatte er nicht zu gebieten, und ſelbſt ſeine zum Theil geſchickten Landſchaften ſind Compilationen und verdienen ſchon deſshalb das überſchwengliche Lob eines Zanotti, Algarotti und ſelbſt Winckelmann's nicht, welcher Letztere ihn in einer beſonders wohlwollenden Stunde und ſpeciellen Freundſchaftsanwandlung den »Raphael unſerer und aller Zeiten in Landſchaften« nennt.

Dieſer nicht ſehr erfreulichen Frucht der Galerien ſtellte ſich aber gleichzeitig eine andere beſſere gegenüber. Statt in virtuoſenhafter Manierirtheit in die Eigenart Einzelner ſich einzuleben, fing man nämlich an, das Vorliegende dahin zu verwerthen, daſs man, gleichſam die Summe des Geſammteinfluſſes ziehend, ſich von dem Banne der herabgekommenen jüngſten Ateliertradition zu befreien und wieder auf die beſten Vorbilder zurückzugehen ſtrebte. Die Erkenntniſs von

dieſem praktiſchen Werthe der Gemäldeſammlungen konnte nicht vereinzelt ſein, und zwar um ſo weniger, je mehr das Bewuſstſein der Verkommenheit der herrſchenden Zeitkunſt denkenden Künſtlern wie Laien ſich aufdrängen muſste. Wir finden auch dieſes Bewuſstſein in der geſammten Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn auch nicht immer mit der Schneide und Beſtimmtheit ausgeſprochen, mit welcher es Giov. P. Cavazzoni Zanotti in ſeiner Schrift: Avvertimenti per l'Incamminamento di un Giovane alla pittura. Bologna 1756. formulirt: »Zunächſt ſolle das Unkraut ausgerodet werden, welches den guten Samen anſtecke. Dann nach Ausrottung der böſen Beiſpiele müſſen die Künſtler ſich wieder allein an die Natur wenden. Und da muſs man wieder zurückkommen auf die Cimabue und Giotto (!) und wiederum nach weiteren Jahren auf die Buonarroti und Santi und ihre edlen Nachfolger, deren Spuren Niemand mehr ſucht und verfolgt. So denke ich über dieſe Dinge und ſo habe ich ſeit langer Zeit ſtets gedacht. Aber wann eine ſo glückliche Auferſtehung eintreten wird, weiſs Gott! . . .[1])« Wie Zanotti ſo erkennen mehrere Künſtler das Rechte und ſprechen es aus, ſind aber zu ſchwach, ſelbſt den einmal eingelernten Weg in der Ausübung ihrer Kunſt zu verlaſſen.

So unter anderen Ismael Mengs, der Vater des im Folgenden zu behandelnden Meiſters. Als fertiger Miniatur- und Emailmaler war dieſer 1690 zu Kopenhagen geborene Künſtler nach längerem Aufenthalt in Lübeck nach Dresden gelangt, vielleicht gelockt durch Nachrichten von Auguſt's II. glänzender und kunſtliebender Hofhaltung. Die Vorliebe des Monarchen für die Kleinkunſt und die Bedeutung, welche beſonders die Emailmalerei damals für Luxusgeräthe und deren Sammler gewonnen, ehe ihr in der Porzellanmalerei eine ſiegreiche Rivalin erſtand, täuſchten ihn nicht in ſeinen Erwartungen, und der Hof beſchäftigte ihn nicht bloſs in lohnender Weiſe, ſondern zog ihn ſogar ganz in ſeinen Dienſt. Nachdem aber in der neugegründeten Galerie im Reiſigenſtall eine neue Welt von Kunſtſchönheit ſich ihm aufgethan, kam er in den peinlichen Conflict, mit ſeiner Ueberzeugung ſeine Thätigkeit nicht mehr in Einklang bringen zu können, ohne ſein Kunſtgebiet, ſeine techniſchen Errungenſchaften, ja ſelbſt ſeine Stellung aufzugeben, und er beſchloſs daher, dafür zu ſorgen, ſeinen Nachwuchs in den ſeinerſeits zu ſpät gewonnenen Anſchauungen und zwar ſchon von Kindesbeinen an zu erziehen. Vielleicht liegt auch in dem Zwieſpalt zwiſchen Thätigkeit und Anſchauung, wie er den Vater erfüllte, der Schlüſſel zu der Düſterkeit ſeines Sonderling-Charakters wie zu der herben Strenge, mit der er ſeine Kinder zur Kunſt erzog, welche auch in der That ſo groſs war, daſs ſein älteſter Sohn Carl Moriz, kaum den Knabenſchuhen entwachſen, ihm entlief, um bis zu ſeinem Eintritte in das Jeſuitenkloſter zu Prag lieber die äuſserſten Drangſale zu erdulden, als wieder unter die Zucht ſeines tyranniſchen Vaters zurückzukehren. Jedenfalls aber begreift ſichs leicht, daſs der Vater ſelbſt, obwohl der Kunſt leidenſchaftlich zugethan, die eigene Kunſtthätigkeit wenig mehr fortſetzte, ſobald er ſeine Kinder genügend geſchult und zu eignem Erwerbe gebracht hatte.

Anton Raphael Mengs war der dritte Sprösſling Ismael Mengs' und der Charlotte Bormann aus Zittau und wurde am 12. Mai 1728 zu Auſſig in Böhmen,

wohin ſich der Vater, wie es ſcheint, mehr aus Menſchenſcheu als des Sommeraufenthalts wegen zurückgezogen, geboren. Was Ismael von dem Sohn wollte, deutete er ſchon in den Namen an, welche er ihm in der Taufe gab, und welche er von Correggio und Raphael entlehnte; der Sohn ſollte werden, was dem Vater nicht mehr beſchieden war, der eklektiſche Reformator der Kunſt. Daſs jener ſich dazu aus eigenem Impulſe entwickeln werde, konnte er als vernünftiger Mann nicht gewärtigen; er glaubte aber, und zwar die entſprechenden Talente vorausgeſetzt mit gewiſſem Rechte, durch eine geeignete Erziehung, nämlich durch die unabläſſige Hinweiſung auf die beſten Vorbilder, wie durch ſorgfältigſte Abwehr aller zeitgenöſſiſchen Verfalls-Einflüſſe, zugleich aber durch eiſernes Anhalten zu raſtloſem Fleiſse bewirken zu können, daſs die Talente des Knaben ſich zeitig in der gewünſchten Richtung entwickelten. Eine geniale Erſcheinung und eine wirklich bahnbrechende Kraft, welche ſich durch keine Zwangsmaſsregeln beugen und von ihrem Ziele abbringen läſst, eine Kraft, die das wird, was ſie durch ſich ſelbſt werden muſs, oder verdirbt, hätte freilich auf dieſe Weiſe nicht erwachſen können; allein das, was Anton Raphael geworden iſt, konnte aus Ismael's Methode entſpringen, da die früh verſtorbene arme Mutter den Kindern und beſonders dem zweiten Sohne genügende Anlagen vererbt hatte. In einem abgelegenen Hauſe Dresdens wuchs Anton Raphael mit ſeiner älteren Schweſter Thereſe Concordia und einer jüngern Julia, welche beide als geſchätzte Miniaturmalerinnen, die erſtere als Gemahlin des Malers Maron, die letztere als Nonne zu Jesi, den Bruder überlebten, in gänzlicher Abgeſchiedenheit von der Welt heran. Vater und Magd theilten ſich in die Erziehung, die, ſeit die zarten Hände die Reiſsfeder zu führen vermochten, faſt ausſchlieſslich in Zeichnenübung beſtand, welcher die eingeſchüchterten und bei ungenügender Leiſtung ſchwer gezüchtigten Kinder mit Herzensangſt oblagen. Nur bei Nacht führte ſie der einſilbige Vater aus ihrem Kunſtkerker, um ſie im Mondenſchein an menſchenleeren Strecken ſich ergehen zu laſſen. Als jedoch der Knabe dreizehn Jahre zählte, erbat ſich Ismael dreijährigen Urlaub zu einem Studienaufenthalt in Rom, wohl weniger in eigenen künſtleriſchen Abſichten, als vielmehr zum Zweck einer ſyſtematiſchen Erziehung ſeiner Kinder, vorab ſeines Sohnes. Denn ſeine Familie mit ſich nach Italien führend, beſorgte er ſelbſt in Rom wie zu Dresden den Unterricht ſeiner Töchter im Miniaturmalen, während Anton Raphael, im Vatikan zu den Antiken wie zu den Werken Raphael's und Michel Angelo's gewieſen, raſtlos zeichnen muſste. Auch war es gewiſs nur von Vortheil, daſs der Knabe gehalten wurde, an den Abenden bei Marco Beneſiale Akt zu zeichnen und ſich in der Oeltechnik unterweiſen zu laſſen. Die von dem alten Mengs getroffene Wahl hinſichtlich dieſes Lehrers entſprach auch ſeinen Anſichten; denn der alte Beneſiale (geb. 1684, † 1764) war nicht bloſs ein tüchticher Zeichner und Coloriſt im carracciſtiſchen Sinne, ſondern ſtand auch zu dem corrumpirten Geſchmack ſeiner Zeit in einer enſchiedenen Oppoſition, welche ihn ſogar der einige Zeit genoſſenen Ehre der Mitgliedſchaft der Accademia di S. Luca verluſtig machte. Weniger glücklich war der Vater in der Wahl Seb. Conca's als Lehrer im Zeichnen nach der Antike, da dieſer als Schüler Solimena's auch in der Periode, in welcher er ſich ausſchlieſs-

lich auf das Zeichnen nach Antiken wie nach den Cinquecentiſten verlegt hatte, die Manierirtheit ſeiner Schule nicht abſtreifte.

Nach dreijährigem Aufenthalte in Rom 1744 wieder nach Dresden zurückgekehrt, ſetzte Ismael ſeine Lebens- und Erziehungsweiſe mit ſeinen Kindern fort, als ob es gar keine Unterbrechung gegeben hätte. Anton Raphael hatte als Studien eben die Bildniſſe ſeines Vaters wie ſein eigenes im Paſtell vollendet, als ein Zufall den Sänger Dom. Annibali in die ſonſt jedem Verkehr entzogene Malerwohnung führte. Entzückt über die Arbeiten des ſechzehnjährigen Knaben, erlangte er es von dem widerſtrebenden Vater, daſs der talentvolle Sohn das Bildniſs des damals hochgefeierten Sängers ebenfalls in Paſtell herſtellen durfte, welches Werk dann durch Vermittlung des königlichen Beichtvaters Guerini, eines Freundes jenes Annibali, vor den König Auguſt III. kam. Dieſer von Aehnlichkeit und Ausführung, wie von der Jugend des Künſtlers gleich überraſcht, befahl den Knaben ſofort vor ſich, um ſein eigenes Bildniſs von ihm zu erhalten. Unerſchrocken und uneingeſchüchtert durch die von ihm ſo wenig wie die mögliche Tragweite ſeines Auftrags begriffenen Verhältniſſe, machte ſich der harmloſe Künſtler ans Werk und zwar mit einem Erfolge, der den König und (vielleicht nach deſſen Vorgang) ſeine Umgebung in Entzücken verſetzte, und ihm auſser einem ſehr anſehnlichen Geſchenke eine Penſion von 600 Thalern erwarb, welche der groſsmüthige Monarch in Rückſicht für die Schweſtern verdoppelte. — Nun hatte Anton Raphael einige Selbſtändigkeit erlangt, ohne aber darum der Richtung, in die ihn ſein Vater gedrängt, untreu zu werden. Seine Erfolge als Paſtellmaler befriedigten ihn nicht, und die Dresdener Galerie nährte nur ſeinen Wunſch, ſich der Hiſtorienmalerei zu widmen und ſich darin noch weiter zu vervollkommnen. Die Correggio's zu Dresden hatten ihn beſonders gefeſſelt, und es drängte ihn, noch mehr von den oberitalieniſchen Meiſtern kennen zu lernen, dann aber in Rom gleichſam unter den Augen der zwei Künſtlerheroen des Vatikans ſich zum ſelbſtſchaffenden Künſtler zu entfalten. Der Vater fand die Neigung des Sohnes ſeinen eigenen Anſchauungen und Wünſchen ganz entſprechend, und ſchon 1746 war die Familie abermals auf dem Wege nach Italien, um zunächſt in Venedig Tizian, in Parma Correggio, in Ferrara und Bologna die Meiſter der betreffenden Schulen zu ſchauen. Die drei Jahre des zweiten römiſchen Aufenthaltes aber ſahen die erſte ſelbſtändige Thätigkeit des jungen Raphaeliten in einer heiligen Familie im Stile des Urbinaten. Das Werk hatte Anton Raphael in der Perſon eines für die Madonna gefundenen Modells, der Margarita Guazzi, eine Frau verſchafft, welche Ehe jedoch nur um den Preis des Uebertritts zur römiſchen Kirche zu erlangen war. Daſs bei Beiden beſondere Schwierigkeiten zu überwinden waren, läſst ſich nicht erſehen, wie denn auch die Schweſtern und ſogar der Vater bei dieſem Anlaſſe ſich an dem Confeſſionswechſel betheiligten ‚damit kein Schisma im Hauſe ſei'. Frau Mengs machte ihren Gatten wahrhaft glücklich, indem ſie in der That von raphaeliſcher Schönheit war, ihm zahlreiche Kinder gebar und ſich leichtlebig ſeinen Verhältniſsen anſchloſs, an Verſchwendung ihren Gemahl, ſeit er ſie in gröſserem Maſsſtabe zu üben vermochte, ſelbſt noch überbietend. Sie hat dadurch Anſpruch auf unſer vermehrtes Intereſſe, daſs ſpäter Mengs' Freundſchaft zu Winckelmann ſie dieſem

ſehr nahe brachte — glücklicher Weiſe, wie es ſcheint, ohne Nachtheil für deſſen ſittliche Höhe, obwohl ſich der groſse Mann lebhaft für ſie intereſſirte und ſie beinahe liebte.

Die Rückkehr Mengs' nach Dresden wie die Uebergabe ſeines Gemäldes als Probeſtück ſeiner neuen Kunſt und Richtung waren für Dresden ein Ereigniſs. Die Gunſt des Königs, der ſofort ſein und der Königin Bildniſs bei ihm beſtellte, war ſo entſchieden, daſs der bisherige erſte Hofmaler Silveſtre »aus Geſundheitsrückſichten« ſeine Ruheſtandsverſetzung begehrte und leicht erhielt. Wie wichtig das Einziehen eines neuen Geiſtes in der Kunſtſtadt damals war, zeigt ſchon ein flüchtiger Blick auf die Geſellſchaft, in welche der Künſtler nun eintrat, um ſie raſch zu verdunkeln. Es war zwar noch der Franzoſe Ch. Hertin (geb. 1715, † 1776) nach Silveſtre's Abgang Director der Akademie geworden; allein er verdankte dies lediglich ſeiner Univerſalität als Maler, Bildhauer und Kupferſtecher. Daſs ihm ſeine Stellung wenigſtens in den Augen des Königs keinen Vorzug gab, ſieht man daraus, daſs er ebenſo wie ſein Vorgänger Silveſtre oder wie der 1746 in des Königs Dienſt getretene Bologneſer St. Torelli nur mit den Gemälden der Seitenaltäre der damals eben vollendeten Hofkirche betraut wurde, während der junge Mengs den Auftrag erhielt, das groſse Hauptbild zu malen. War auch der Erfolg des letzteren den Erwartungen der Mitwelt wie den Anforderungen der Nachwelt nicht ganz entſprechend, ſo iſt doch zweifellos, daſs das »hl. Abendmahl« Silveſtre's und der hl. Benno Torelli's hinter Mengs' Werken der Hofkirche zurückſtehen. Doch würden wir mit der Beurtheilung des erſt ſpät vollendeten groſsen Bildes in der Hofkirche der Zeit und dem Entwicklungsgange des Künſtlers vorgreifen; die beiden kleinen damals ſofort ausgeführten Seitenaltarbilder »Empfängniſs Mariä« und der »hl. Joſeph« befriedigten aber den Künſtler ſelbſt nicht, der auch am Hofe mit den Bildniſſen des königlichen Hauſes bis zum neugebornen Kurprinzen herab mehr Glück machte. Der einſichtsvolle Monarch vermiſste freilich auch in dieſen die Empfindung, welche den Werken des Meiſters in der That fehlte, und die ſich nur zufällig in einige Porträts zu verirren ſchien. Dies hatte den König ſogar veranlaſst, dem Künſtler die Bemerkung zu machen, daſs er in dem Annibali'ſchen Porträt etwas fände, was in den für den Hof ausgeführten Bildern fehle. »Es ſteckt eben der Freund darin« meinte der Künſtler in wohlangebrachter Offenheit. »Nun ſo bringe den Freund auch in dem Bilde für meine Hofkirche an«, forderte der Monarch ebenſo wohlwollend als geiſtreich, und entlieſs ihn — auf Nimmerwiederſehen — nach Italien, wo der Künſtler allein das Werk würdig ſchaffen zu können erklärt hatte.

Jedenfalls war es dort für ihn eine glückliche Fügung, daſs er zunächſt den lohnenden und zugleich höchſt lehrreichen Auftrag erhielt, für Percy, Herzog von Northumberland, Raphaels' Schule von Athen in der Originalgröſse zu copiren. Ein noch gröſseres Glück aber war es, daſs 1755, nämlich drei Jahre nach Mengs' drittem Einzug in Rom, Winckelmann in die ewige Stadt gelangte. Dieſer hatte Empfehlungsbriefe an ihn mitgebracht, was ihm den Zutritt erleichterte; aber wenn auch nicht, hätte der austauſchliebende Gelehrte, welcher den Verkehr mit Künſtlern als ein Bedürfniſs fühlte, die Geſellſchaft eines Mengs vor allen

andern deutſchen Künſtlern, die ſich damals in Rom befanden, zu gewinnen ſuchen müſſen. Denn Ad. Fried. Harper, ein Berliner Landſchafter, welchem ſich Winckelmann einigermaſsen anſchloſs, war ſchon 1756 nach Deutſchland zurückgekehrt, um dann als württembergiſcher Hofmaler, Galeriedirektor und Profeſſor an der Carlſchule — der Vergeſſenheit entgegen zu gehen. Der Berliner Reclam hatte in ſeiner Pariſer Schule ſeine deutſche Art abgeſtreift; A. Nagel war ein neuigkeitskramender Sonderling. Auch der württembergiſche Hofmaler Beyer erhob ſich nicht über die klägliche Durchſchnittserſcheinung eines der damals in Rom vegetirenden deutſchen Künſtler, von welchen ſich noch ſechs und dreiſſig Jahre ſpäter Carſtens ſo unausſprechlich angewidert fühlte, daſs er ihren Verkehr ganz mied. Ueber alle dieſe erhob ſich der bei Winckelmann's Eintreffen erſt 27jährige Mengs trotz ſeiner jungen Jahre in der Meinung Aller, der Nordländer wie der Italiener ſo, daſs keiner neben ihm in weiteren Kreiſen genannt wurde. Jeder neuankommende nordiſche Kunſtjünger ſtellte ſich ihm vor, um ihm ſeine Aufwartung zu machen und ſeine Anleitung und Unterſtützung zu erbitten. Die Engländer ehrten ihn durch Aufträge (Herzog von Northumberland), und der Engländer D. Webb ſchrieb ihm die Gedanken in dem von ihm veröffentlichten Plagiat „Inquiry into the beauties of painting“, welches 1788 in Zürich auch in deutſcher Sprache erſchien, gleichſam vom Munde ab. Selbſt in Paris machten zwei Bilder, die Marquis von Croixmare bei ihm beſtellt hatte, ein Philoſoph und eine Hetäre (Paſtell), Aufſehen, und eine franzöſiſche Kritik ſetzte ſie weit über die Werke der Roſalba und des Latour. Und die Römer ſelbſt, welche nur einen Battoni als ihm ebenbürtig erkannten, ehrten ihn als raphaeliſchen Genius durch die Mitgliedſchaft der Accademia di S. Luca und vermehrten das Gefolge, mit welchem der junge Meiſter zu akademiſchen Studien ins capitoliniſche Muſeum zu ziehen pflegte.

Es iſt keine Frage, daſs dieſe vergötternde Werthſchätzung, allgemein betrachtet, übertrieb, da die Kraft des Künſtlers mehr eine replicirende als eine ſelbſtändig ſchöpferiſche war; allein relativ, nämlich im Vergleich zu den Leiſtungen der Zeitgenoſſen, hatte man wohl Recht, den Mann hochzuſchätzen, der mehr als die übrigen Genoſſen, und zwar nach den beſten Meiſtern und nicht nach verkommenen Ausläufern, gelernt hatte und überdies das Gewonnene mit Verſtand, Geſchmack und Talent zu verwerthen verſtand. Kein Wunder, daſs ſich ihm auch Winckelmann eng und mit höchſter Anerkennung anſchloſs und in mehrjährigem Verkehr ebenſoviel von ihm an ſtofflicher Anregung empfing, als er dafür bot, ſo daſs der Verkehr Beiden von Nutzen war. Namentlich ward nun der Künſtler mehr als vorher in die Antike eingeführt, für welche er bald leidenſchaftlich ſchwärmte. Und Mengs brachte es in der That, nachdem er die in Reſina ausgegrabenen Gemälde zu Portici geſehen, ſoweit, daſs er ebenſo, wie er ſogar einen Battoni mit ſeinem Johannes Baptiſta zu der Meinung von einem wiedergefundenen Raphael gebracht hatte, auch Winckelmann mit einem »Ganymed von Jupiter geküſst« myſtificirte, ſo daſs dieſer das Werk lange Zeit für eine Antike hielt. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daſs man damals, in den Tagen der Berühmtheit eines Dietrich, ein ſolches Nachahmungsvermögen zu den höchſten Kunſtleiſtungen zählte; wenn wir aber jetzt fragen, wie hoch derlei Imi-

tationsexperimente zu ſchätzen ſeien, ſo erſcheint uns auf dieſem Gebiete auch Mengs nur wie ein anderer Dietrich.

Der Berühmtheit oder Beliebtheit eines Künſtlers entſpricht gewöhnlich der äuſsere Wohlſtand deſſelben. Mengs wurde davon nicht zu ſchwer betroffen, daſs der ſiebenjährige Krieg ſeiner wie ſeiner Schweſtern Penſionen, damals zuſammen 1600 Thlaer jährlich, ein Ende machte; denn er war in jener Zeit durch ſeinen Fleiſs wie durch lohnende Aufträge bereits in der Lage, einen Jahresaufwand von 1200 Zechinen zu machen und ſich einigen Sammlerluxus, zunächſt von Gipsabgüſſen und ſog. etruriſchen Vaſen, zu erlauben. Auch konnte er ein umfängliches Werk, ein Plafondgemälde in der Kirche S. Euſebio, welche eben damals aus einer alten Baſilika in eine nüchterne Halle des ausgelebteſten Barockſtiles umgewandelt worden war, auf Bitten des Abtes der dortigen Cöleſtinermönche beinahe umſonſt übernehmen, nur um ſeinem Drange, einmal im Fresco ſich zu verſuchen, zu genügen. Der Gegenſtand des Bildes — des einzigen nennenswerthen Schmuckes der Kirche — iſt die Apotheoſe des Kirchenpatrons S. Euſebius in einer Glorie von Engeln. [2]) Die Patres wollten jene conventionellen Wolkengaukeleien, die ſeit dem groſsen Correggianer und nach dem allerdings hinreiſsenden Vorbilde zu Parma zu tauſendmalen die Gewölbedecken durchbrechen zu wollen ſchienen und immer unnatürlicher und verrenkter die Entzückung bis zum Rauſche geſteigert hatten. Doch Mengs wuſste ſich von jener Wildheit frei zu halten, die auch ihm, dem nichts ferner lag als die Richtung ſeines übrigens höher begabten manieriſtiſchen Zeitgenoſſen Tiepolo, unmöglich geweſen wäre.

Dem Veitstanz der ſonſtigen Froſchperſpektiven ſolcher Himmelfahrten gegenüber erſcheint das Deckenfresco wie ein Vorſchlag zur Güte. Nicht für den Anblick von Unten, ſondern vom Eingang der Kirche aus berechnet, maſsvoll in den Verkürzungen, ſolid gezeichnet und voll Formenſchönheit beſonders in den Engeln, entfaltet das Bild ein geradezu entzückendes Colorit, welches merkwürdig an Oelfarbe erinnert, dadurch freilich dem eigentlichen Frescoſtile wie der kreidigen Tüncheumgebung fremdartig. Bei der Ausführung war dem Meiſter der Wiener Ant. Maron, ſein Schwager, zur Seite geſtanden. Jeder Beſchauer, auch Winckelmann, war darüber entzückt, und der letztere fand dadurch ſeinen Wunſch befeſtigt, ihn für das Deckenbild des Hauptſaales der Villa Albani ſeinem hohen Gönner, der dem deutſchen Gelehrten ſo groſsen und folgenreichen Antheil an der Schöpfung jener berühmten Villa eingeräumt hatte, zu empfehlen. Freundſchaft und Landsmannſchaft hatte an dieſer Empfehlung ſicher weniger Antheil, wie ja auch Winckelmann dem Cardinal Alexander Albani einen Franzoſen I. L. Cleriſſeau zur Ausmalung des ſog. Caféhauſes empfohlen hatte, ſondern die unzweifelhafte Künſtlerſchätzung, welche auch keinen Anſtand genommen hätte, Battoni zu dieſer Aufgabe heranzuziehen, wenn dieſer einer claſſiſchen Darſtellung gewachſen geweſen wäre. Die Beſtellung war bereits gemacht, die Ausführung aber bis zur Rückkehr von einer Reiſe verſchoben, welche der Künſtler im königlichen Auftrage nach Neapel zu machen hatte. Die Königin, eine kurſächſiſche Prinzeſſin, hatte von dem »ſächſiſchen Apelles« gehört und bei ihm ein Bild für Caſerta (Mariä Erſcheinung vor dem Tempel) beſtellt. Dieſes überbrin-

Chriſti Geburt.

Oelgemälde im Muſeum zu Madrid.

gend, gewann er ſich der Majeſtäten, welche eben im Begriffe waren als Thronfolger Spaniens nach Madrid überzuſiedeln, ganze Gnade, die bald eine glänzende Berufung nach Madrid (mit 7000 Scudi Gehalt, Haus, Wagen und anderen Vortheilen und Ehren) zur Folge hatte.

Ehe er jedoch dem Rufe Folge leiſtete, ſchuf er noch jenes Bild, welches die Villa Albani ſchmücken und ſein römiſches Hauptwerk werden ſollte. Der Parnaſs, ein mäſsig groſses Deckenbild in Fresco, war ein bezeichnendes Probeſtück ſeines Weſens. Von einem Eklektiker im Sinne der Carracciſten kann bei ihm nicht die Rede ſein. Die bologneſer Schule hatte zwar wie er dem Grundſatz gehuldigt, der Antike wie den groſsen Meiſtern des Cinquecento ihre Vorzüge abzulauſchen, aber ſie hatten dieſelben zu einem einigen und eigenen Stil zu verarbeiten geſucht, der ſie insgeſammt und jeden von ihnen einzeln charakteriſirt, indem wenigſtens die gröſseren Meiſter wie Annibale Carracci, Reni, Domenichino u. ſ. w. dieſer entlehnten Summe auch noch ein Eigenes hinzugaben, das ſogar als die Dominante erſcheint. Die überwiegend reproductive, angelernte Art eines Mengs vermochte weder die abgeſchauten Vorzüge zu einem ſich gleichbleibenden Stile zu verarbeiten, noch ihn durch ein Eigenes neu zu geſtalten. Je nach Laune oder je nach Stoff und Auftrag trat er bald in die Schuhe des Einen bald in die des Anderen. Nie er ſelbſt, wie wir es von dem Genius verlangen, war er vielmehr bald Raphaelit, bald Correggianer, und ſelbſt die Extreme des galliſirten Zeitſtils wie der Antike konnten an Werken ſeines Pinſels in ſeinem Atelier nebeneinander vertreten ſein. Was daran von den Vorbildern abwich, war nach andern Muſtern hinzugekommen; aber Reminiscenz war Alles, Unmittelbarkeit und eigener Stil nichts. Es lag im Hinblick auf die Stanzen ſo nahe, im „Parnaſs“ zu raphaeliſiren; allein die Antikenſammlung der Villa, Winckelmann's Stellung und Anſchauung wie der Gegenſtand lieſsen es dem Künſtler opportun erſcheinen, hier einmal zu antikiſiren. Es iſt ſchwerlich zu viel geſagt, wenn man dies ebenſo ein experimentelles Vorgehen nennt, wie es dem vorhergehenden Werke in S. Euſebio zu Grunde lag. Gewiſs iſt, daſs das Experiment hier wie dort gelang, daſs es ſich aber als ungleich dankenswerther erwies, an die Antike als an die Settecentiſten ſich anzuſchlieſsen. Apoll wie die Muſen zeigten es nur zu deutlich, daſs bei ihrer Conception die Statuenſammlungen Roms den Künſtler nicht blos beeinfluſsten, ſondern beherrſchten, was freilich einer edlen und würdigen Formgebung nur förderlich war. Allein die Geſtalten blieben auch nur gemalte, wenn auch ſchön gemalte Statuen, überdies ohne inneren Zuſammenhang: die Gruppe war lediglich geſtellt und die Beziehungen zu einander und zum dargeſtellten Moment fehlten. Das Werk zeigte zwar im Ganzen die Grenzen ſeiner Kunſt, in Zeichnung wie im Colorit jedoch auch ſeine groſsen Gaben, ein meiſterhaftes Erfaſſen der antiken Formen im Detail, ein wunderbares Relief, und beſonders im Nackten eine Kraft und Friſche der Farbe, verbunden mit einem oft entzückenden Schmelz, die in ſeiner Zeit und ſpäter auch bei dem Meiſter ſelbſt kaum mehr gefunden werden. So groſs aber auch die Verdienſte desſelben um den Sturz der zeitgenöſſiſchen Kunſtverkommenheit waren, ſo bleibt doch ſeine daraufgebaute Selbſtüberhebung über Raphael, an welchem er nun immer mehr Schwächen in der Darſtellung

des Idealen zu entdecken wähnte, unbegründet, wenn auch entſchuldigt durch das maſsloſe Lob des gröſsten Kunſtkenners ſeiner Zeit, Winckelmann's, der geradezu ſagte »Raphael habe nichts hervorgebracht, das dieſer Schöpfung könnte verglichen werden, und man könne ſagen, daſs jener Künſtler ſeinen Werken nicht dieſe hohe Vollendung gegeben« ... oder »Ein ſchöneres Werk ſei in allen neuern Zeiten nicht in der Malerei erſchienen, ſelbſt Raphael würde den Kopf neigen«.

Unmittelbar nach Vollendung dieſes Deckenbildes, 1761, brach Mengs, den ein Kriegsſchiff zur Ueberfahrt erwartete, nach Spanien auf, wo ihn der Hof mit einer Auszeichnung empfing und behandelte, wie ſie einſt nur ein Velasquez erfahren hatte. Bis zur äuſserſten Erſchöpfung fleiſsig, um alle Wünſche ſeines neuen Gebieters zu befriedigen, genoſs er buchſtäblich den Goldregen der Danaë, um ihn aber auch wieder gelegentlich höchſt unwirthſchaftlich in andere Canäle zu leiten, wie er denn z. B. ſeiner aus den niedrigſten Ständen entſtammenden Frau einen antiken Cameo zu einem Armband kaufte, der ſelbſt dem Könige (Karl III.) von Spanien zu theuer geweſen war. Seine Production entſprach nahezu der ſeines berüchtigten Vorgängers Luca Giordano, übertraf aber die des Letzteren wenn nicht im Gehalt, ſo doch an Gründlichkeit und Durchführung.

Trotz ſeiner rieſigen Aufgaben konnte er es nun nicht mehr länger von ſich weiſen, jenes groſse Altarbild der Himmelfahrt Chriſti für die Dresdener Hofkirche zu vollenden, um deſſen willen er vor neun Jahren nach Italien gegangen war und an deſſen Lieferung Auguſt III. trotz aller Kriegsnoth immer wieder hatte mahnen laſſen. Er hatte es ſchon in Rom zu wiederholten Malen übergangen aber unbefriedigt ſtets zurückgeſtellt, vielleicht fühlend, daſs ſeine Kunſt hieran ſcheitern würde. Es muſste indeſs vollendet werden; allein als es nun in Dresden ankam, war der königliche Beſteller nicht mehr am Leben. Der feinfühlige Kenner würde auch wohl enttäuſcht geweſen ſein. Denn abgeſehen davon, daſs das ganze Bild Reminiscenz oder vielmehr eine Summe von Reminiscenzen war, erſchien auch die Compilation gar zu verſtandesmäſsig und nüchtern. Es repräſentirte den Künſtler als den Doctrinär, welcher die Cinquecentiſten analyſirt und ihre Compoſitionen lediglich auf Regeln zurückführt. Dazu kam, daſs die Hauptfigur dieſes Himmelfahrtsbildes in der Attitüde des Schwebens ſchon damals Niemanden befriedigte, da die Geſtalt des Heilands ſchon Heinecken wie an die Leinwand angeheftet, gleichſam in die Luft gekreuzigt erſchien. Das Bild hat ſeitdem Tauſende von Beſchauern gelangweilt, keinen ernſtlich gefeſſelt. Man muſs indeſs dem Künſtler die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daſs er dies Miſslingen ſelbſt gefühlt, und zur Entſchuldigung anführen, daſs er, nachdem ſeine ſächſiſche Penſion eingezogen worden, mit Unluſt daran gegangen war, und daſs es unter ſehr unbehaglichen Verhältniſſen, welche ihm die Intriguen ſeiner ſpaniſchen Kunſtgenoſſen und das Scheitern ſeines Akademieprojectes wie die ſchwächenden Vorboten einer bedenklichen Krankheit verurſacht hatten, beendigt wurde. Die groſse Leinwand, welche nach faſt mehr als fünfjährigem Stehen in ſeinem römiſchen Atelier ihn wie eine Kette drückender Verpflichtung auch nach Spanien verfolgt hatte, ſcheint ihm zum leidigen Anblick geworden zu ſein, ſo daſs es nicht zu verwundern iſt, wenn man nur die darauf verwendete Arbeit und kaum eine Spur von Phantaſie und Schaffensluſt daran entdecken kann.

Wir müſſen es uns für ſpäter verſparen, von der Thätigkeit Mengs' für den König von Spanien zu ſprechen, da dieſe Arbeiten eine längere Unterbrechung erfahren muſsten und erſt ſpäter fortgeſetzt und beendet werden konnten. Denn das rauhe Klima Madrid's, verbunden mit unglaublicher Anſtrengung im Frescomalen zu allen Jahreszeiten hatte des Künſtlers Geſundheit nach ſiebenjährigem Aufenthalt in Spanien in einer Weiſe untergraben, daſs die Aerzte auf Luftveränderung drangen. Freilich erfolgte nun ſeine Abreiſe beinahe zu ſpät. Von Barcelona aus zur See befördert, muſste er ſich zu Monaco an der Riviera ans Land ſetzen laſſen, da die zunehmende Geſchwulſt ſeiner Beine und des Unterleibes einen raſchen hydropiſchen Ausgang befürchten lieſs. Der Principe Grimaldi von Monaco ſelbſt nahm ſich des Meiſters an, und ſein Leibarzt durfte die Cur zu ſeinen glücklichſten zählen. Im Frühjahr 1769 konnte Mengs wieder abreiſen und gelangte über Genua und Florenz, wo er überall längeren Aufenthalt nahm, 1771 nach Rom.

Dort begann ſofort wieder die regſte Thätigkeit. Ein »Noli me tangere« für das All Souls College in Oxford und eine Geburt Chriſti für den König von Spanien folgten ſchnell aufeinander. Die letztere ſollte die »Nacht« Correggio's übertreffen, welche durch das vom Kinde ausſtrömende Licht das Motiv gab. Ob es durch die Compoſition gelungen ſei, mag die Betrachtung des beifolgenden Holzſchnittes lehren; gewiſs fehlt dem Bilde jene jubelnde Beſeeligung, welche ſich durch Correggio's Meiſterwerk hindurchzieht, und das Licht ſoll ſich zu dem magiſchen der »Notte« verhalten wie Kerzenſchein zu Himmelslicht. Daſs er ſelbſt das Werk ſo hoch hielt wie ſeine lobredenden Freunde, erhellt daraus, daſs er an demſelben ſein Bildniſs (die linkſeitige aus dem Gemälde herausſehende Figur) anzubringen für geeignet hielt. Ebenfalls für den König von Spanien malte er damals die beiden kleineren, Johannes den Täufer und Magdalena darſtellenden Bilder.

Schon vor ſeiner Ankunft in Rom hatte der Künſtler die Auszeichnung erfahren, zum Präſidenten der Akademie von S. Luca ernannt zu werden, und bald nach derſelben die Ehre, vom Papſte Clemens XIV. den Auftrag zu erhalten, die Camera dei papiri, welche eben damals am Ende des linken Flügels der Bibliothek hergeſtellt worden war, auszumalen. Mengs, lediglich aus Geſundheitsgründen beurlaubt und im vollen Bezuge ſeiner fürſtlichen Beſoldung, hätte wohl Anſtand nehmen ſollen, das Anerbieten anzunehmen, wenigſtens bis er dazu die Erlaubniſs, um welche er übrigens bei ſeinem königlichen Herrn gar nicht weiter nachſuchte, erhalten hätte, und ohne ſeines Gönners Don G. N. Azara liebenswürdige Vermittlung wäre dieſe echte Künſtlerleichtfertigkeit, die einigermaſsen an Andrea del Sarto's Gebahren dem Könige von Frankreich gegenüber erinnert, ihm wohl theuer zu ſtehen gekommen. Das Deckenbild ſtöſst durch die fade — die Biographen nennen das »philoſophiſch« — Erfindung etwas ab: die Geſchichte ſchreibt auf dem Rücken der gedemüthigt ihr zu Füſsen kauernden Zeit, was ihr der nebenſtehende Janus dictirt; anderſeits harrt ein Genius mit den beſchriebenen Papyrusrollen des Winkes, um ſie in das im Hintergrunde ſichtbare clementiniſche Muſeum zu bringen, auf welches die geflügelte Fama hinzeigt, welche, den Ruhm des Unternehmens in die Welt poſaunend, über der

Gruppe ſchwebt. In den Lünetten der Fenſterſeiten beiderſeits ſind in bezüglicher reicher Ornamentumfaſſung Kinder dargeſtellt mit dem Ibis, dem Repräſentanten Aegyptens, und mit dem Onokrotalus, dem für Ravenna gewählten Symbole, ſcherzend, in Anſpielung an die Gegenden, in welchen allein nach damaliger Meinung die Papyrusſtaude wächſt. Ueber den Thüren kamen Moſes und Petrus zur Darſtellung, als Vertreter des alten und des neuen Teſtamentes. Das Ornament mit ägyptiſchen Hermen und Sphinxen iſt gut und geſchmackvoll, die Farbe vorzüglich und an Oelfarbe erinnernd; bei der Ausführung bot Chriſtoph Unterberger die Hand.

Der Künſtler, nun wieder drei Jahre auf italieniſchem Boden, ſchien während der beſchriebenen Arbeit ſeine Verpflichtungen gegen ſeinen Gebieter ganz vergeſſen zu haben. Als ihn Azara daran mahnte, brach er zwar ſofort nach Neapel auf, um die Bildniſſe der dortigen Königsfamilie für Karl III., den Vater des Königs von Neapel, zu malen, kehrte aber wieder nach Rom zurück, um die vaticaniſchen Arbeiten zu vollenden und erſt dann mit ſeiner Familie, fünf Töchter, die er zur Erziehung in einem römiſchen Kloſter zurückliefs, ausgenommen, nach Spanien zu gehen. Aber ſchon in Florenz hielt er ſich wieder elf Monate auf, in welcher Zeit er unter anderen ſein Selbſtbildniſs für die Florentiner Porträtſammlung malte, bis ihn endlich Azara förmlich zur Abreiſe zwang. Zu Madrid angekommen, ſetzte er ſeine unterbrochenen Arbeiten mit derſelben aufreibenden Anſtrengung fort, mit welcher er ſie begonnen hatte. Es waren beſonders Fresken, nach welchen der König begehrte, wie ſie auch die weiten Räume der Schlöſſer zu Madrid, Aranguez u. ſ. w. beſonders bedurften. Keineswegs genial und leicht ſchaffend, ſondern vielmehr peinlicher und ſelbſtquäleriſcher Natur erlag nun Mengs faſt der Aufgabe, die Leiſtungen eines Giordano, der 1690—1703 den Freskenſchmuck der ſpaniſchen Reſidenzen in ſeiner ſo leichten, unerſchöpflich productiven und für flüchtige Betrachtung effektvollen Kunſt begonnen, wie des Corrado Giaquinto, welcher 1753—1761 gewiſſermaſsen Giordano's Arbeiten, dieſelben an Oberflächlichkeit noch überbietend, fortgeſetzt, an decorativer Geſchicklichkeit zu erreichen. Mengs' Gewiſſenhaftigkeit ſtand der hierzu nöthigen Leichtigkeit vielfach im Wege, während ſich zugleich ſeine nicht allzufruchtbare Phantaſie und eine gewiſſe Pedanterie auch nicht eben vortheilhaft fühlbar machten. Schon damals wurde dieſe Schwäche beſonders in Spanien erkannt, und es waren wohl nicht blos Neider und »Ignoranten«, wie Azara meint, welche ſeine Werke kalt, leblos und trocken nannten. Es mochte freilich ein empfindlicher Gegenſatz ſein, der ſich damals unter den Malern des Königs geltend machte, wenn auch die Biographen dieſen Umſtand verſchweigen, ein Gegenſatz, der nicht ganz zum Vortheil unſeres Meiſters geweſen ſein kann. Denn nachdem Mengs kaum den Giaquinto aus der Gunſt Karl's verdrängt hatte, berief dieſer, vielleicht auf die Kunde von den in dem kurzen Zeitraume von 1750—1753 geſchaffenen Schloſsmalereien zu Würzburg, den Venetianer G. B. Tiepolo, welcher auch die letzten ſieben Jahre ſeines Lebens 1763—1770 in Madrid lebte. Daſs nicht blos der heutige Modegeſchmack den Werken des Letzteren vor jenen des Mengs den Vorzug gibt, ſondern daſs beſonders damals die zeitgemäſse Kunſt Tiepolo's ſich die Gunſt der Mehrheit erobern muſste, wenn auch der

König ſelbſt den deutſchen Meiſter vorzog, iſt leichter erklärlich, als vielleicht gerechtfertigt. Auch hängt es möglicherweiſe mit der Dedication des Azara'ſchen Werkes an König Karl III. zuſammen, daſs Azara die ſpaniſchen Arbeiten des Künſtlers über alle früheren erhebt. Doch waren die umfänglichen Fresco-Arbeiten immerhin erfreuliche Schöpfungen, die, nachdem man an der äuſserſten Grenze des lärmenden Manierismus der italieniſchen und namentlich der neapolitaniſchen wie der venezianiſchen Schule angelangt war, einen beſſeren Geiſt ankündigten, wenn auch vielleicht der letztgenannte Vertreter des Verfalls der Tradition talentvoller war als der Vertreter der neuen Lehre. Die Aufnahme des Herakles in den Olymp an der Decke des Wohnzimmers des Königs wie die Aurora an der Decke und die vier Jahreszeiten an den Wänden des Salons der Königin-Mutter, die Tageszeiten im Gemache der Prinzeſſin und die im Wetteifer mit der Tradition des »Fa Preſto« in acht Tagen vollendete heilige Familie in der Hauscapelle des Königs, ſämmtlich neben zahlreichen anderen Arbeiten und Staffeleibildern während des erſten Aufenthalts des Künſtlers in Madrid gemalt, verbanden mit der correcten Formſchönheit eines tüchtigen Epigonen der raphaeliſchen Schule ein blühendes Colorit. Nicht minder die während ſeines zweiten, wenig über zwei Jahre währenden Aufenthalts hergeſtellten Wandgemälde, darunter die Apotheoſe Trajan's und der Tempel des Ruhmes im Speiſeſaale des Königs, und die »erzürnte Zeit das Vergnügen entführend« in Tempera an der Decke des Reſidenztheaters zu Aranjuez. Von den Oelbildern ſtellt ſich der obenerwähnten »Geburt Chriſti« eine groſse, für das Schlafgemach des Königs beſtimmte Kreuzabnahme[3]) würdig zur Seite, wenn auch nicht behauptet werden darf, daſs ſie mit Daniel da Volterra's oder Rubens' Darſtellungen desſelben Gegenſtandes auch nur entfernt verglichen werden können. Denn gerade dieſer Vergleich zeigt den Unterſchied zwiſchen dem gewaltigen Wurf einer genialen Kraft und der reinen Verſtandesarbeit, welche mit den erlernten Mitteln die Compoſition hauptſächlich aus Geborgtem zuſammenſtellt. Noch weniger bedeutſam waren die kleineren Werke, mit welchen der königliche Gönner ſein Schlafzimmer füllte, die Oelbergandacht, die Geiſelung, die Kreuzigung und das Noli mi tangere darſtellend, letzteres eine freie Wiederholung des für Oxford gemalten Bildes. Unbedeutender waren einige andere. Auch die Rückkehr zur Antike ſcheint nicht mehr den Erfolg gehabt zu haben, wie im Parnaſs; denn «Perſeus und Andromeda«, für England beſtimmt aber durch Tuneſiſche Piraten in ruſſiſchen Beſitz gelangt, hat auſser dem ſchönen Incarnat wohl wenig und »Octavianus bei Cleopatra« kaum irgend andere Vorzüge auſser dem damals noch ſeltenen Verſuch, einen antiken Vorgang mit antiquariſch annährend richtiger Ausſtattung zu geben.

Zahlreiche andere Gemälde entziehen ſich der Beurtheilung des Verfaſſers.

Ueberblickt man übrigens die von Azara gegebene Liſte ſeiner Werke, ſo erſcheint es überraſchend, wie Mengs in einem Jahrzehnt neben ſo vielen praktiſchen Leiſtungen auch noch zu theoretiſchen ausreichende Muſse erübrigen konnte. Unmittelbar nach ſeiner erſten Ankunft hatte er im königlichen Auftrage Hand an die Reorganiſation der Akademie gelegt, in welcher der von den groſsen ſpaniſchen Meiſtern des 17. Jahrhunderts gelegte Same erſtorben

war. Eine darüber ausgearbeitete Denkſchrift wurde acceptirt und die Reformation nach deren Grundſätzen ins Werk geſetzt. Allein die entarteten Nachfolger eines Velasquez und Murillo fanden ein methodiſches Vorgehen und namentlich die energiſche Aufnahme anatomiſcher Studien überflüſſig und ſogar vom Uebel. Es fehlte allenthalben am rechten Willen, und particulariſtiſche Eiferſucht wie Brodneid brachte bald die neuen Maſsregeln, welche ſehr gehäſſige Erörterungen in der Landespreſſe gegen den Ausländer hervorgerufen hatten, in Miſscredit. Der Künſtler warf ſich nun ſelbſt aufs publiciſtiſche Feld und untergrub in anſtrengender literariſcher Nachtarbeit ſeine durch die erſchöpfende Frescomalerei angegriffene Geſundheit vollends, ohne doch mit der Feder ſeinem Pinſel ebenbürtig zu ſein, beſonders da er keine Sprache genügend beherrſchte und ſein heimatliches Deutſch ſo mit italieniſchen und ſpaniſchen Ausdrücken vermiſchte, daſs der Gallimathias noch empfindlicher wurde. Die guten Gedanken, welche der Verkehr mit Winckelmann hervorgerufen und ſelbſt zu manchen guten Aperçu's gereift hatte, verloren ſich wie Körner unter Spreu in dem planloſen Erguſs einer gewiſſermaſsen improviſirten Production, ſo daſs die Schriften des Meiſters zu dem Unerfreulichſten auf dieſem Gebiete gehören und im ſchroffſten Gegenſatze zu der claſſiſchen Behandlungsweiſe ſeines gelehrten römiſchen Freundes ſtehen.

Doch haben drei Werke ſich lange Zeit eines groſsen Leſerkreiſes zu erfreuen gehabt und ſelbſt in gewiſſem Sinne vortheilhaft gewirkt. Zunächſt die »Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmack in der Malerei« zu Zürich 1765 von J. C. Füſsli zuerſt herausgegeben, dann »Rifleſſioni sopra i tre gran pittori, Raffaello, Tiziano e Correggio e sopra gli antichi«; ferner die »Lezioni prattiche di pittura, regole per i maestri affinché insegnino bene la pittura, e per li discepoli affinché la imparano a dovere«. Sie ſind mit den kleineren Schriften des Künſtlers zuſammen in dem Sammelwerk von Don G. N. d'Azara, Opere di Ant. Raff. Mengs pp. zuParma 1780 in italieniſcher Redaction erſchienen, welches Werk drei italieniſche Ausgaben, worunter die von 1787 durch C. Fea bereichert worden iſt, eine deutſche (Prange, Halle 1786), eine franzöſiſche (Paris 1786) und eine engliſche (London 1796) erlebt hat. Daſs aber dieſe Verbreitung mehr der Künſtlerberühmtheit Mengs' in ſeiner Zeit als der Bedeutung der Schriften beizumeſſen iſt, darüber kann jetzt kein Einſichtiger mehr im Unklaren ſein.

Die unmenſchliche Anſtrengung mit künſtleriſcher wie literariſcher Arbeit während der zwei letzten Jahre ſeines ſpaniſchen Aufenthaltes hatte ſeine Kräfte endlich ſo erſchöpft, daſs ſein königlicher Herr ſelbſt ihm die Beurlaubung auf unbeſtimmte Zeit oder, was dasſelbe war, die Directorſtelle über die ſpaniſchen Akademie-Penſionäre in Rom anbot. 1777 war er wieder in der ewigen Stadt. Eine vorübergehende Beſſerung ſeines Befindens erfüllte ihn mit neuen Hoffnungen, und er hätte ſich vielleicht in ſeiner zweiten Heimat nochmals zu friſcher Kraft aufgerafft, wenn ihn nicht der Tod ſeiner Gattin (1778) von Neuem gebeugt hätte. Die Beſchäftigung mit der Antike, welche ihm der herrliche Fund der ſchönen Fresken der Villa Negroni am Esquilin darbot, die er mit ſeinem Schwager Maron zeichnete und durch C. Buti in elf ſchönen Kupferſtichen herausgab, trug wohl mehr zur Steuerung ſeines Trübſinnes als zu ſeiner Erho-

lung bei; doch entſprach ſeinem Gemüths- wie Körperzuſtande in höherem Grade ein Carton, in welchem er eine für den Marchese Rinuccini beſtimmte Kreuzabnahme componirte. Seine letzten Monate aber nahm ein für Aranjuez beſtimmtes, jetzt im wiener Belvedere befindliches Gemälde in Anſpruch, die Verkündigung darſtellend. In qualmender Hitze des Ateliers und völlig entkräftet erging er ſich mit ahnungsvoller Begeiſterung in dieſem Werke, das nicht blos nach einer Sonate von Corelli, wie er ſelbſt ſagte, erdacht war, ſondern wirklich ſein Schwanengeſang werden ſollte. Aufgefordert ſich zu ſchonen, meinte er, er könne ſeinem gnädigen Könige nur noch dadurch ſich dankbar bezeigen, daſs er für ihn, den Pinſel in der Hand, ſterbe. Das Bild, wieder vorwiegend in Correggioſchem Geiſte gehalten, wie er denn auch die Beleuchtung des Ganzen nicht ohne eine gewiſſe magiſche Wirkung von der Taubengeſtalt des h. Geiſtes ausgehen lieſs, wurde nicht mehr vollendet, denn am 29. Juni 1779 verſchied der Künſtler. —

Iſt es auch unleugbar, daſs ſeine Bedeutung von ihm ſelbſt wie von der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen zu hoch gehalten worden, und daſs es entſchieden zuviel war, ſeine Büſte im Pantheon neben die Raphael's zu ſetzen, ſo iſt doch das als ſein Verdienſt nicht zu unterſchätzen, daſs er von der ausgelebten italieniſch-franzöſiſchen Manierirtheit ſich mit Energie abwandte und, in ſeinen Grundſätzen rein auf die Lehre der Carracci zurückgehend, ſich möglichſt den beſten Vorbildern anſchloſs. Gleichſam ſchon durch ſeinen Taufnamen nach der Intention ſeines Vaters dazu prädeſtinirt, ſuchte er ſich beſonders zwiſchen Raphael und Correggio ſeinen Weg, der freilich weder gerade noch ſelbſtändig genug war, ſondern bald mehr nach der einen bald mehr nach der andern Seite abbog und ſich auch gelegentlich ſogar zur Antike hinwand. Er hat sich daher ſo wenig einen eigenen als einen fertigen Stil geſchaffen, ſondern dieſen je nach Gegenſtand, Neigung oder Zweck variirt. In Bezug auf den einheitlichen Guſs ſtand er vielen Meiſtern auch ſeiner Zeit nach; hinſichtlich des Colorits war er wohl allen ſeinen Zeitgenoſſen ebenbürtig, an Correctheit und Adel der Zeichnung ihnen überlegen. Betrachtet man ihn aber in Hinſicht auf ſeine Stellung in der allgemeinen Kunſtentwickelung, ſo muſs er an die Schwelle zweier Perioden geſetzt und als zuſammenfaſſender Abſchluſs der älteren wie als Vorbote der neueren Kunſt betrachtet werden. Zum Bahnbrecher einer neuen Richtung hatte er nicht die ſelbſtändige Kraft; dazu fehlten ihm die Schwingen des wirklichen Genius.

Anmerkungen.

1) C. Juſti, Winckelmann. Sein Leben, seine Werke u. ſ. Zeitgenoſſen. Leipzig 1866, B. I. S. 251.

2) Der Verfaſſer, welcher das merkwürdige Deckenbild zu Oſtern 1876 wieder betrachtete, möchte es jetzt ſogar noch günſtiger beurtheilen als frühe rund bedauert lebhaft, die freilich ſonſt ganz werthloſe Kirche nach dem neueſten Stadtplan von Rom dem Untergange geweiht zu ſehen. Der neuen colliniſchen Stadtanlage im Wege, dürfte, wenn dieſe nicht ſelbſt ins Stocken geräth, die Kirche ſehr bald von der Erde verſchwunden ſein.

3) In der Galerie zu Madrid.

XXXIX.

ANGELICA KAUFMANN.

Von

J. E. Weffely.

DANIEL CHODOWIECKI.

Von

R. Dohme.

Angelica Kaufmann.

Geb. in Chur 1741, geſt. in Rom 1807.

In der Zeit des nach langem Verfall wieder erwachenden ernſteren Kunſtlebens in Deutſchland, wie es in dem Kapitel über R. Mengs geſchildert worden, tritt uns eine anmuthige Frauengeſtalt entgegen, welche, mit Talent und wahrem Kunſtgefühl begabt, auf dem von Mengs betretenen Wege weiter ſchreitet und in dieſem ihrem Streben reichen Beifall bei den Zeitgenoſſen findet. In der That tragen ihre Werke, denen jede gemeine oder niedrige Gedanken- oder Formenweiſe fern iſt, den Stempel eines reinen poetiſchen Gemüthes, welches auch heut noch ſeine Anziehungskraft auf den Beſchauer ausübt.

Es iſt dies Maria Anna Angelica Kaufmann. Geachtet von allen Edlen, ausgezeichnet von den Höchſten, von Kunſtfreunden gerühmt, durch eine traurige Begebenheit ihres Lebens nur noch intereſſanter geworden, umſchwebt ein zarter Duft in den Augen der Nachwelt ihre ganze Erſcheinung.

Der Vater Angelica's, Johann Joſeph Kaufmann, ſtammte aus Schwarzenberg bei Conſtanz, und obgleich ſelbſt nur ein mittelmäſsiger Maler, bewies er ſich ſpäter doch als ein tüchtiger Lehrer in den Anfangsgründen ſeiner Kunſt der Tochter, ſeinem einzigen Kinde, gegenüber. Dieſe wurde ihm in Chur, wo er im Dienſte des dortigen Biſchofs beſchäftigt war, am 30. October 1741 geboren. Nach Vollendung der Arbeit ſiedelte Kaufmann mit Weib und Kind im Sommer des folgenden Jahres nach Morbegno an der Adda, im Lombardiſchen über. In ſchöner Naturumgebung, getragen von der Liebe zärtlicher Eltern, brachte Angelica dort ihre erſten Lebensjahre zu. Auffallend früh entwickelte ſich ihr geiſtiges Leben und mit dieſem zugleich eine ausgeſprochene Vorliebe für die Kunſt. Nahrung fand dieſe in jedem Kupferſtich, der in ihre Hand kam, in jedem Gypsabdruck, in jedem Gemälde im Atelier ihres Vaters. Bald verſuchte ſie die Nachbildung des Geſehenen, und der Vater, ihr entſchiedenes Talent erkennend, war ein unermüdeter Förderer auf dieſem Wege. So verflofs ihre erſte Jugend unter Zeichen-, Sprach- und Muſikunterricht, während die Mutter ſie zugleich in nützlichen weiblichen Arbeiten unterwies.

Mit welch' richtigem Takte der Vater den Kunſtunterricht leitete, erſieht man aus dem Umſtande, daſs er Angelica anhaltend nach Abgüſſen der beſten Antiken zeichnen und ſpäter auch malen lieſs. Damit erweckte er einerſeits bei ſeiner Schülerin das Gefühl und Verſtändniſs für antike Schönheit, während zugleich die Angewöhnung, ſtets nach dem Runden zu zeichnen und zu malen, ihr eine ungemeine Freiheit und Leichtigkeit, ſich in der Kunſtform zu äuſsern, verſchaffte. Das Zeichnen nach der Antike weckte die Luſt am Portraitiren. Mit neun Jahren ſchon malte Angelica in Paſtell einige Bildniſſe, die Staunen erregten.

Im Jahre 1752 finden wir die Familie in Como, wohin Kaufmann gezogen war, da ihm dort reichliche Beſchäftigung verſprochen wurde. Hier malte Angelica, als elfjähriges Kind, das Bildniſs des greiſen Biſchofs von Como, Nevroni Cappuccino. Die Arbeit fiel zur Zufriedenheit aus und brachte der jungen Anfängerin zahlreiche Beſtellungen ein. Doch nicht von dieſen Erfolgen in beſchränktem Kreiſe war ſie befriedigt, ihre Sehnſucht ging Höherem nach, und obgleich noch ein Kind, hatte ſie doch ſchon hinreichenden Verſtand, um zu erkennen, wie viel ihr zur wirklichen Künſtlerſchaft noch fehlte. Hatte ſie doch noch keines der berühmten Hauptwerke der groſsen Künſtler im Original geſehen, wenn ſie auch aus den Kupferſtichen, die ſich in der Sammlung ihres Vaters befanden, eine Ahnung von ihrer Herrlichkeit gewann.

So war es denn für ihre weitere Entwicklung von höchſter Bedeutung, daſs die Eltern i. J. 1754 nach Mailand überſiedelten. Fleiſsig beſuchte ſie dort Kirchen und Galerien; doch genügte ihr die bloſse Betrachtung der Kunſtwerke nicht, ſondern ſie ſuchte zugleich durch eifriges Copiren ſich in den Geiſt und die Behandlungsweiſe der älteren Meiſter einzuleben. Bei dieſen Arbeiten wurde ſie mit dem Herzog von Modena und der Herzogin von Maſſa Carrara bekannt, welche Letztere ſich von der Künſtlerin malen lieſs. Als dann i. J. 1757 die Mutter ſtarb, duldete es den Vater nicht mehr in Mailand, und er kehrte in ſeine Heimath zurück. Während er hier die Kuppel der Stadtkirche malte, verſuchte

ſich auch Angelica in der Frescotechnik, indem ſie auf den Wänden der Kirche die zwölf Apoſtel nach Kupferſtichen von Piazzetta vorführte.

In den folgenden Jahren gingen in Conſtanz, Merſeburg, Montfort eine Reihe von Bildniſſen aus ihrer Hand hervor, doch gewann allmälig die Sehnſucht nach Italien wieder die Oberhand; durch den Beſuch der wichtigſten Städte und ihrer Galerien hoffte ſie ihre künſtleriſche Erziehung zu vollenden.

So wandte ſich der Vater mit ihr zunächſt wieder nach Mailand, um von hier aus eine Wanderung durch die ganze Halbinſel zu machen.

In jene Tage fällt die Entſcheidung über Angelica's ganze Zukunft, welche ſie ſelbſt damals zu fällen gezwungen war. Ihrem Talente für die Malerei ſtand nämlich ziemlich gleich hohe muſikaliſche Befähigung zur Seite. Ihre ſchöne Stimme ſchien eine glänzende Bühnenlaufbahn zu verſprechen, deren Vorzüge man ihr in den verlockendſten Farben zu ſchildern ſuchte. Doch der unvergängliche Ruhm, den die bleibenden Werke der Malerei begründen, lieſs ſie unempfindlich gegen den flüchtigen, mit dem die Muſik lohnt. Sie entſchied ſich für die Malerei und malte ſich ſelbſt damals auf dieſem Scheidewege zwiſchen Muſik und Malerei, von der erſteren ſich losſagend und der zweiten folgend.

Von Mailand reiſte ſie nach Parma, wo ſie Correggio's Werke feſſelten, und dann nach Bologna, wo ſie ſich längere Zeit aufhielt. Am 9. Juni 1762 kam ſie mit dem Vater in Florenz an, um ſogleich in den Kunſtſammlungen ihre Studien aufzunehmen. Ein halbes Jahr darauf, im Januar 1763, ſiedelte ſie endlich nach Rom über, um hier vorzugsweiſe nach der Antike zu zeichnen. Dadurch wurde ſie mit Winckelmann bekannt, durch deſſen perſönlichen Verkehr ſie die Richtung in der Kunſt, der ſie in ihrem ganzen Leben treu geblieben iſt, gewonnen zu haben ſcheint. Es iſt ein anmuthiges Bild, den erfahrenen 46jährigen Gelehrten und die jugendliche Schülerin ſich in freundſchaftlichem Verkehr vorzuſtellen, wie ſie über die höchſten Aufgaben der Kunſt Unterhaltung pflogen. Zweimal zeichnete Angelica den geſchätzten Lehrer und radirte beide Zeichnungen; die kleinere iſt von Iſchia 1763, die andere von Rom 1764 datirt. Er ſelbſt hatte innige Freude über das Bild, von dem er zu einem Freunde äuſserte, es ſei »von einem ſchönen Frauenzimmer« geätzt.

In Rom waren es vorzüglich Raffael's Werke und die Antike, welche ihr zu Vorbildern bei ihren Studien dienten. Von dort machte ſie einen Ausflug nach Neapel, wo ſie Mehreres in der Galerie von Capodimonte copirte, kehrte aber bald in die ewige Stadt zurück, wo ſie ſich nun angelegentlich mit dem Studium der Perſpective beſchäftigte. Von dem Wunſche beſeelt, neben dem Bildniſsfach auch in der hiſtoriſchen Compoſition ſich zu verſuchen, las ſie fleiſsig die beſten Dichter und Geſchichtsſchreiber des Alterthums und der modernen Völker, immer darauf bedacht, entſprechende Stoffe für bildliche Darſtellungen aus der Lecture zu gewinnen. So erklärt ſich die Mannigfaltigkeit ihrer Compoſitionen, die in der antiken Geſchichte oder in Romanen, die zu ihrer Zeit beliebt waren, ihre Wurzel haben.

Neue Reiſen führten ſie bald weiter hinaus in die Welt. Daſs ihre künſtleriſche Kraft durch dieſe vielen Ortsveränderungen mit ihren beſtändig neuen Eindrücken nicht litt, ſondern daſs ihre Arbeitsliebe und Kraft vielmehr durch den Genuſs

derſelben nur geſteigert wurde, muſs man wohl als ein Zeichen aufrichtiger Liebe und Hingabe an ihren Beruf anſehen. 1765 beſuchte ſie Bologna und Venedig, leztere Stadt hauptſächlich, um das Colorit der groſsen venezianiſchen Künſtler zu ſtudiren. Dort überredeten ſie engliſche Kunſtfreunde, nach London zu gehen. In Geſellſchaft einer Lady Veertoorst brach ſie dorthin auf und kam, nachdem ſie Paris berührt, am 22. Juni 1766 in der engliſchen Hauptſtadt an. Hier wetteiferte man, ſich der Künſtlerin anzunehmen und ihr Arbeit zu verſchaffen. Beſonders bemühten ſich Lady Spencer und Lord Exeter in ihrem Intereſſe. Auch Sir Joſuah Reynolds intereſſirte ſich für ſie, und beide Künſtler malten gegenſeitig ihre Bildniſſe, Arbeiten, die ſpäter durch den Stich vervielfältigt wurden, und von dem der Holzſchnitt an der Spitze dieſes Kapitels das Werk Reynolds' wiedergiebt. Von der Bewunderung der Arbeiten der Künſtlerin kam Reynolds' zur Verehrung dieſer ſelbſt und bewarb ſich um ihre Hand. Angelica zog es aber vor, unvermählt zu bleiben, um ganz ihrer Kunſt leben zu können. Aus jener Zeit ſtammen auf einem noch erhaltenen Blatte die Zeilen von ihrer Hand: »Nicht ſo leicht werde ich mich binden, Rom liegt mir immer im Sinne.«

Im Jahre 1767 entſtand das Bildniſs des Herzogs von Braunſchweig, welches bei der Ausſtellung groſsen Beifall erntete. Täglich fand man lobpreiſende Verſe auf dem Rahmen des Gemäldes, und die Zeitungen verherrlichten es in allen Tonarten. Für das bald darauf entſtehende Bildniſs der Königin und ihres Sohnes wählte ſie die damals in England beliebte und ihr ſelbſt ſympathiſche allegoriſche Form; konnte ſie doch auf dieſe Art Portrait- und Hiſtorienmalerei verſchmelzen und die nichts weniger als maleriſche moderne Kleidung vermeiden. Vielleicht ging ſie dabei auch von dem Gedanken aus, daſs ſolche Bilder auch dann noch ein Intereſſe erwecken, wenn das Bildniſs als ſolches längſt alle Bedeutung verloren hat. Auch Chriſtian VII., König von Dänemark, der ſich damals in London aufhielt, lieſs ſich von ihr malen, ein Bild, welches von Rich. Houſton geſchabt wurde. Ueberhaupt wetteiferten die beſten Stecher jener Zeit, die Werke der Künſtlerin mit dem Grabſtichel oder dem Schabeiſen zu vervielfältigen.

Gerade in die Zeit ihres höchſten Glanzes, ihrer reichſten Triumphe fällt eine Begebenheit, welche die zartbeſaitete Seele Angelica's auf das Höchſte erſchüttern und demüthigen muſste. Sie, die ſcheinbar ſo ſicher und ruhig ihren Weg durch das Leben fand, ſollte, wo ſie es am wenigſten erwartete, die Heldin eines unglücklichen Romans werden. In der damaligen Londoner Geſellſchaft bewegte ſich ein ſchwediſcher Graf, Friedrich von Horn. Ein gefälliges Aeuſsere, feiner Anſtand und, wie es ſchien, gute Erziehung öffneten ihm die vornehmſten Häuſer. Auch in das Atelier unſerer Künſtlerin wuſste er ſich einzuſchmeicheln und endlich ſogar in ihr Herz einzuſchleichen. Eine Liebeserklärung blieb nicht aus, und da er verſprochen hatte, bei dem Vater um ihre Hand anzuhalten, ſo ward endlich Angelica überredet und geneigt, die Seine zu werden. Es ſollte jedoch vorläufig Alles geheim bleiben, da er groſse Summen aus der Heimath erwartete und erſt nach ihrem Eintreffen die Verlobung veröffentlichen wollte. Eines Tages aber erſcheint der Graf verſtörten Blickes im Atelier und entdeckt der zitternden Braut, daſs er in ſeinem Vaterlande unſchuldig von ſeinen Feinden einer Verſchwörung gegen den König angeklagt wäre, daſs der ſchwedi-

ſche Geſandte in London die Auslieferung ſeiner Perſon fordere und daſs er darum ſchleunigſt fliehen müſſe. Mit allen Mitteln der Ueberredung ſuchte er die erſchreckte Künſtlerin zu beſtimmen, ſich mit ihm geheim trauen zu laſſen, da er hoffe, daſs die königliche Familie, die ihre Perſon werthſchätze, nicht zugeben werde, daſs ihr Gemahl in's Gefängniſs wandere. Angelica glaubte ſeinen beſchwörenden Worten und entſchloſs ſich zum erſtenmal in ihrem Leben zu einer wichtigen Sache ohne Vorwiſſen ihres Vaters; ſie folgte ihm zum Altar. Nun wandte ſich bald das Blatt. Die Geldſendung kam nicht, die Gläubiger drängten und Angelica muſste bezahlen. Noch immer ſah die Argloſe nichts Böſes. Als aber Angelica's Vater, der 1767 nach London gekommen war, die Sache erfuhr und ſorgfältige Nachforſchungen über die Herkunft des Schwiegerſohnes anſtellte, da ergab ſich denn, daſs dieſer aus reiner Gewinnſucht ein frevelhaftes Spiel mit dem unſchuldigen Mädchenherzen getrieben hatte und nichts war als ein abgefeimter Betrüger. Der alſo entlarvte verſuchte nun ſogar, Angelica zu entführen oder mit Gewalt zu rauben. Da ihm dies nicht gelang, forderte er anfänglich 500, dann 300 Pfund Sterling für eine Verzichtleiſtung auf ihre Perſon und ihr Vermögen, und als die bei Gericht eingeleitete Unterſuchung wegen der ſchwer zu beſchaffenden Beweiſe ſich zu verſchleppen drohte, entſchloſs ſich die Künſtlerin wirklich, mit dem verlangten Gelde ihre Freiheit und Ruhe zu erkaufen. Am 10. Februar 1768 wurde die Scheidungsurkunde ausgeſtellt. Glaubenswürdigen Nachrichten zu Folge war der Betrüger früher Kammerdiener bei einem Grafen Horn und ſoll da Burkle gehieſsen haben; auch die Namen Studerat und Roſenkranz hat er geführt und in Deutſchland ein Mädchen betrogen und geheirathet, die zur Zeit ſeines Londoner Schwindels noch am Leben war.

Dieſe bittere Lebenserfahrung erfüllte die Seele der Künſtlerin mit herber Trauer, und nur langſam verharſchte die Wunde. Ihr Schickſal fand die allgemeinſte Theilnahme, die ſich ſelbſt in mehrfach an ſie herantretenden Heirathsanträgen ausſprach. Es iſt aber nur ſelbſtverſtändlich, daſs Angelica ſich zu einer Annahme derſelben nicht entſchlieſsen konnte. Auch die ehrende Anerkennung, welche ihr die königliche Malerakademie erwies, indem ſie ſie als Profeſſor in ihre Liſte aufnahm, konnte ſie natürlich über das Geſchehene nicht tröſten.

Im Jahre 1771 malte ſie in Irland den Vicekönig Mylord Tawuſend mit deſſen ganzer Familie, ein Bild, welches in London groſsen Beifall fand.

Fünfzehn Jahre hielt ſich Angelica in London auf; England ſchien ihr zweites Vaterland geworden zu ſein, und vielleicht hätte ſie in der That, durch zahlreiche Arbeiten gefeſſelt, die Stadt nicht mehr verlaſſen, wenn die angegriffene Geſundheit ihres Vaters ſie nicht veranlaſst hätte, mit ihm nach Italien zurückzukehren. Eingedenk ſeines Alters und ſeiner gebrechlichen Geſundheit, machte den Alten der Gedanke unruhig, die ſo innig geliebte Tochter einſam in der Welt zurücklaſſen zu müſſen, wenn ſeine Augen ſich ſchlieſen ſollten. Nun war faſt zu gleicher Zeit mit ihm der venezianiſche Maler Antonio Zucchi (geb. 1728) nach London gekommen, deſſen Arbeiten in England groſsen Beifall fanden, ſo daſs er ſich ein kleines Vermögen erwarb, von welchem er in ſeinem Vaterlande ruhig zu leben gedachte. Lange Jahre war er ein Freund des alten

Kaufmann und ſeiner Tochter geweſen. Der Vater, welcher von ſeinem redlichen Charakter ſich zu überzeugen reichliche Gelegenheit gefunden, glaubte in ihm einen paſſenden Gatten, einen treuen Freund für ſeine Tochter zu finden. Angelica fügte ſich dem väterlichen Wunſche und wurde ſo am 14. Juli 1781 mit Zucchi getraut. Schon am 19. Juli verlieſsen alle Drei London und reiſten über Flandern nach der Vaterſtadt des alten Kaufmann und von da über Innsbruck und Verona nach Venedig, wo ſie am 4. October eintrafen. Hier erhielt die Künſtlerin den Beſuch Kaiſer Paul's I. mit ſeiner Gemalin, die ſich eben in Venedig aufhielten und ihre in Arbeit befindlichen Bilder erwarben, deren eines eine Begebenheit aus der altengliſchen Geſchichte darſtellte, während das andere den Tod Leonardo's da Vinci in den Armen Franz' I. ſchilderte. In Venedig verlor ſie auch — am 11. Januar 1782 — ihren greiſen Vater. Ihr Gatte drang darauf, die Stätte der Trauer zu verlaſſen. Im April reiſten Beide nach Rom und bald darauf der Erholung wegen nach Neapel, wo Angelica die königliche Familie portraitirte. Nach Rom zurückgekehrt, eröffnete ſie hier ein Atelier, und die ewige Stadt blieb fortan abgeſehen von einigen Erholungsreiſen, ihr beſtändiger Aufenthaltsort.

Es begann eine Zeit der anhaltendſten Thätigkeit, des regſten Schaffens. Angelica konnte kaum allen Aufträgen genügen, die meiſt von hohen Perſönlichkeiten ausgingen. Während ſie für die ruſſiſche Kaiſerin Catharina II. an einem groſsen Gemälde arbeitete, beſuchte Kaiſer Joſeph II., der damals in Rom war, ihr Atelier und beſtellte zwei Bilder bei ihr. Sie wählte dafür Hermann's Rückkehr in die heimathlichen Wälder nach ſeinem Siege über das römiſche Heer und das Leichengepränge des Pallas. Für die Königin von Neapel führte ſie den Servius Tullius als Kind, deſſen Haupt die wunderbare Flamme umgiebt, aus. Neben dieſen hiſtoriſchen Gemälden entſtanden auch viele Bildniſſe, ſo dasjenige der Herzogin von Corigliano, des Fürſten Poniatowski, des Cardinals Rezzonico, des Monſignore Gaetani, des Kupferſtechers Volpato u. A. Auch ein Altarbild, das ſie im Auftrage des Cardinals Buoncompagni für Loretto malte, gehört dieſer Zeit an; es ſtellt die Familie Chriſti dar.

Ihr Haus war der Sammelpunkt von Gelehrten und Künſtlern, die ſich in Rom aufhielten. Beſonders iſt das freundſchaftliche Verhältniſs der Künſtlerin zu Goethe bemerkenswerth. Der um acht Jahre jüngere Dichter ſtand, als er im Juni 1787 von Neapel nach Rom ging, im Zenith ſeiner ſchöpferiſchen Kraft; neben der Poeſie war die Kunſt ihm zum Lebensbedürfniſs geworden. Es war natürlich, daſs er, der Liebling der Grazien, ſich alsbald von der graziöſen Erſcheinung Angelica's angezogen fühlte, ſobald er mit ihr und ihrer Kunſt in Berührung kam. Goethe kommt in ſeiner römiſchen Correſpondenz (ſ. Schuchardt, Goethe's Italieniſche Reiſe) ſehr oft auf die Künſtlerin zu ſprechen, die er nur Angelica oder Frau Angelica nennt und über die er das zärtlichſte Lob ausſpricht. Gelegentlich heiſst ſie »die gute Angelica«, und einmal ſchreibt er: »Angelica iſt gar lieb und gut, ſie macht mich auf alle Weiſe zu ihrem Schuldner. Den Sonntag bringen wir zuſammen zu, und in der Woche ſehe ich ſie Abends einmal. Sie arbeitet ſo viel und ſo gut, daſs man gar keinen Begriff hat, wie's möglich iſt, und glaubt doch immer, ſie mache nichts.« Mit ihr beſucht er gemeinſchaftlich die

öffentlichen Sammlungen und Ateliers von Künſtlern, wie die Farneſina, die Paläſte Barberini, Rondanini. Wie intereſſant für Beide muſste der Gedankenaustauſch ſein! Goethe kann nicht umhin zu bemerken: »Mit Angelica iſt es gar angenehm Gemälde zu betrachten, da ihr Auge ſehr gebildet und ihre mechaniſche Kunſtkenntniſs ſo groſs iſt. Dabei iſt ſie ſehr für alles Schöne, Wahre, Zarte empfindlich und unglaublich beſcheiden.« Ihr dedicirt er denn auch eines der erſten

Amor. Oelgemälde.

Exemplare ſeines damals vollendeten »Egmont« in einem Saffian-Einband, und ſie zeichnet ein Titelkupfer dazu, welches Lips dann geſtochen hat. Im Juni 1787 portraitirte ſie den Dichter, doch will die Aehnlichkeit nicht gelingen, ſo daſs es ſie »ſehr verdrieſst, daſs es nicht gleichen will. Es iſt immer ein hübſcher Burſche, aber keine Spur von mir.« Möglich, daſs ſie das geiſtige Bild, das ihr von Goethe vorſchwebte, hinderte, ein treffendes Bild des äuſseren Menſchen zu liefern.

Dagegen fällt in dasſelbe Jahr ein anderes Gemälde, welches des Dichters volles Lob einerntet. »Angelica malt jetzt ein Bild, das ſehr glücken wird: die Mutter der Gracchen, wie ſie einer Freundin, welche ihre Juwelen auskramte, ihre Kinder als die beſten Schätze zeigt. Es iſt eine natürliche und ſehr glückliche Compoſition.« Einige Jahre ſpäter entſtand das in Lebensgröſse gemalte Familienbild der Holſtein-Beck, welches R. Morghen in Kupfer geſtochen hat, ſowie das Bildniſs der Frau des engliſchen Geſandten Hamilton in Neapel, die ſie als Muſe des Luſtſpiels darſtellte. Mit dem Stich darnach war ſie indeſſen nicht zufrieden, da die Aehnlichkeit fehlte, und fühlte ſich beleidigt, daſs Morghen ihren Namen unter den Stich geſetzt hatte.

Für die Herzogin von Curland, die Fürſtin von Anhalt-Deſſau, den Prinzen Auguſt von England, den Lord Bewick, den Fürſten Juſſupoff, den Fürſten von Waldeck und andere hohe Perſönlichkeiten war ihre Kunſt viel in Anſpruch genommen. Adonis auf der Jagd, Pſyche, Agrippina mit der Aſche ihres Gemahls Germanicus (auch von ihr radirt), Venus, welche über die von Amor verwundete Euphroſyne lächelt, Bacchus findet Ariadne, der Tod der Alceſte, Phryne, die Nymphe Egeria und Numa, Hero und Leander — dieſe und ähnliche Stoffe aus der antiken Sage und Geſchichte waren der Vorrath, aus dem die Künſtlerin ihre Auftraggeber befriedigte.

Wie ſie Freude am Kunſtſchaffen hatte, ſo war ſie auch entzückt über Kunſtwerke alter Meiſter und lieſs keine Gelegenheit vorübergehen, wirklich Gutes für ſich zu erwerben. Es war bei ihren groſsen Einnahmen und ihrer ſehr mäſsigen Lebensweiſe der einzige Luxus, den ſie ſich erlaubte. Einmal kaufte ſie eine Grablegung Chriſti, ein vom Maler Tiſchbein entdecktes Bild von Daniel von Volterra, um einen hohen Preis, ein andermal bot ſie für eine Madonna von Andrea del Sarto 450 Zechinen und bereute es ſchlieſslich, als Graf Fries das Gemälde erworben hatte, daſs ſie auf Abrathen ihres Mannes die geforderten 600 nicht gegeben hatte.

Im Anfange des Jahres 1795 wurde der Gatte durch den Tod von ihrer Seite geriſſen. Wie bei jedem widrigen Schickſalsſchlage, muſste auch jetzt wieder die Kunſt ihr zum Troſte gereichen. Da ſie einen Verwandten zu ſich nahm, dem ſie die Beſorgung der häuslichen Geſchäfte übertrug, konnte ſie ihre ganze Zeit der geliebten Kunſt zuwenden. Damals faſste ſie den Gedanken, für die Hauptkirche ihrer Vaterſtadt ein Altarbild zu malen; es ſollte die Krönung der Maria durch die h. Dreieinigkeit darſtellen. Die fleiſsigſten Studien wurden zu dieſem Gemälde gemacht; als ſie aber dazu kam, das Antlitz Gottes zu malen, erlahmte ihre Kraft und ſie konnte mit der Hand nicht das ausdrücken, was ſie im Geiſte ſah. Dennoch vollendete ſie das Bild mit groſsem Fleiſse. Die Aufſtellung in der Heimathskirche war zu einem Feſte für die Stadt und die ganze Umgebung geworden. Die Nachricht darüber erfüllte die Künſtlerin mit innigſter Rührung und Freude.

Eine Krankheit, die ſie 1782 durchmachte, zwang ſie, als Beſſerung eingetreten war, Rom zu verlaſſen und eine Erholungsreiſe zu unternehmen. Sie reiſte über Florenz und Mailand nach Como, wo ſie einen Monat blieb. Die ſchönen Erinnerungen ihrer Jugend gingen hier wie ein Traum an ihr vorüber.

Sie ſelbſt ſchreibt in einem Briefe: »Du fragſt mich, mein Freund, warum Como mir immer im Gedanken ſei? Como war es, wo ich in meinem glücklichſten Jugendalter die erſten Freudengenüſſe des Lebens empfing.«

Geiſtig und leiblich geſtärkt, kehrte ſie über Venedig, wo ihr Schwager Joſeph Zucchi alle auf ihr Leben und Wirken ſich beziehenden Notizen ſammelte, Bologna, Florenz und Perugia nach Rom zurück, wo ihre Freunde ein ländliches Feſt zum Empfange bereiteten. Von Neuem begann ihre Thätigkeit, aber allmälig ſchwanden ihre Lebenskräfte, ihre Lebenstage waren gezählt. Während ihr der Vetter eine geiſtige Ode Gellert's vorlas, ſchlief ſie am 5. November 1807 ſanft ein. So hat ſie in ihrer letzten Lebensſtunde bewieſen, daſs ſie, trotz jahrelangen Lebens in Italien, doch ein deutſches Herz bewahrt hatte.

Nicht allein die Kunſtwelt nahm den innigſten Antheil an ihrem Hinſcheiden; durch ihre herzgewinnende Erſcheinung hatte ſie ſich in allen Schichten der römiſchen Geſellſchaft zahlreiche Freunde erworben, und ſo geſtaltete ſich ihr Leichenbegängniſs zu einer auſserordentlichen Feierlichkeit, mit der man ſie noch im Tode ehren wollte. Sie wurde in S. Andrea delle Fratte beigeſetzt und ihre Büſte im Pantheon aufgeſtellt.

Es iſt ſchon oben bemerkt worden, daſs Angelica mit Vorliebe die Stoffe für ihre Compoſitionen der antiken Fabelwelt und Geſchichte oder den zu ihrer Zeit beliebten romantiſchen Dichtern entnahm. Auf die antike Welt wurde ſie durch Winckelmann hingewieſen, die modernen Stoffgebiete betrat ſie mehr aus perſönlicher Wahl. Wenn ſie zugleich gern Allegorien darſtellte und beſonders, wie bereits geſagt, oft Bildniſſe in allegoriſche Formen kleidete, ſo war dies ein Zugeſtändniſs an die Forderung ihrer Zeit, die das Allegoriſche im Theater wie im Bilde mit Vorliebe erfaſſte.

Die Gedanken zu einem Bilde pflegte ſie zunächſt in flüchtiger Zeichnung zu entwerfen um ſie ſodann weiter auszuführen; bevor ſie Pinſel und Palette ergriff, zeichnete ſie Figuren und Gewänder nach der Natur. Für hiſtoriſche Compoſitionen wählte ſie mit richtigem Takte nur die nothwendigſten Figuren; ſo hat jede auf ihren Bildern dargeſtellte Perſon ihre Bedeutung und ſteht auf ihrem richtigen Platze. Wenn auch die Zeichnung nicht immer correct iſt, ſo weiſs ſie den Fehler durch eine anmuthige Verſchmelzung der Farben zu verdecken. Goethe ſagt in »Winckelmann und ſein Jahrhundert« von ihr: »Das Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung iſt der einzig herrſchende Charakter der zahlreichen Werke unſerer Künſtlerin. Keiner der lebenden Maler hat ſie, weder in der Anmuth der Darſtellung, noch in Geſchmack und Fähigkeit, den Pinſel zu handhaben, übertroffen.« Freilich ſagt der Dichter von ihr auch: »Geſtalten und Züge der Figuren haben wenig Abwechſelndes, der Ausdruck der Leidenſchaften keine Kraft, die Helden ſehen wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aus, Alten und Greiſen fehlt es an Würde«; daſs ſie ein Weib war und daher für das Groſse und Gewaltige den Ausdruck nicht zu finden wuſste, vermag ſie allerdings in ihren Werken nirgend zu verläugnen. Sie hatte

etwas von der Natur eines Fra Angelico, von dem man ſagt, daſs ihm, der in die Schönheit der ſeligen Geiſter ganz vertieft war, die Darſtellung eines Dämon nicht gelingen wollte. Allgemein wird ihr Lebhaftigkeit und Glanz des Colorits zuerkannt, und ihre Meiſterſchaft, den Pinſel mit gröſster Leichtigkeit zu führen, hervorgehoben.

Während Goethe ihre Werke »leichte, liebliche Spiele einer ſchönen Phantaſie« nennt, urtheilt Förſter mit einer gewiſſen Herbe über dieſelben, indem er ſagt: »Ihre Compoſitionen ſind ſchwach und arm an Phantaſie. Sanftheit iſt der vorherrſchende Charakterzug ihrer künſtleriſchen Natur; ſie iſt weich, bis zur Sentimentalität und anmuthig bis zur Süſsigkeit.« Die Sentimentalität lag eben im Charakter des ganzen Zeitalters, und bei Angelica wenigſtens muſs man zugeben, daſs das Sentimentale und Süſse nicht affectirt war, ſondern ihrer innerſten Natur entſprechend, den Stempel ſubjectiver Wahrheit trug.

Ihre Gemälde ſind ſehr zahlreich, aber öffentliche Muſeen weiſen nur wenige derſelben auf. Die Uffizien zu Florenz beſitzen ihr Selbſtportrait. Sie hatte ſich oft dargeſtellt; auch das im Berliner Muſeum befindliche Bild eines mit Laub bekränzten Mädchens ſoll ihr Bildniſs ſein. Vielen ihrer allegoriſchen Figuren dürfte ihr Portrait gleichfalls zur Vorlage gedient haben. Die Dresdener Galerie beſitzt von ihr die von Theſeus verlaſſene Ariadne und die verſchleierte Veſtalin, letztere ein Liebling des Publikums und des Copiſtenſchwarmes. Im Belvedere zu Wien iſt das bereits erwähnte, für Kaiſer Joſeph II. gemalte Bild des Arminius oder Herman und in München Chriſtus mit der Samariterin am Brunnen. Sehr viele ihrer Gemälde mögen noch auf den reichen engliſchen Landſitzen zu ſuchen ſein.

Ein groſser Theil ihrer Compoſitionen iſt durch den Stich vervielfältigt. Beſonders engliſche Stecher aus der Zeit der Künſtlerin wetteiferten darin, ihren Ruhm zu verbreiten. Man kennt über dreihundert Stiche nach ihren Zeichnungen und Gemälden. Von R. Morghen haben wir bereits oben geſprochen. Porporati ſtach einen drohenden Amor (Garde à vous); es ſoll das Portrait eines jungen Polen ſein. Sehr viel hat Bartolozzi radirt und geſtochen. Auſserdem finden ſich nach ihren Erfindungen ſchöne Stiche in den Werken von Rylandt, Scorodomoff, Jolo, Buchhorn, Schultze (der die Dresdener Veſtalin geſtochen hat), ſowie Schabkunſtblätter von Thomas Burke, Dikinson, Valentin Green, Spilsburg, Laurie, Houſton, J. Watſon vor.

Auch ſie ſelbſt hat ſich mit der Radirnadel verſucht. Wir kennen ungefähr dreiſsig Blätter von ihrer Hand, und gerade auf dieſem Felde, auf dem ſie ſich ſicher nur Vergnügens wegen bewegte, hat ſie Ausgezeichnetes geleiſtet. Die Umriſſe wie die Schattengebung ſind kräftig und ſicher gegeben, was bei einer zarten Frauenhand um ſo mehr zu bewundern iſt. Das Scheidewaſſer iſt mit Verſtändniſs benützt, nicht ein einziges Blatt erſcheint durch Aetzung verdorben. Mehrere Radirungen hat ſie in ſpäterer Zeit, während ihres Londoner Aufenthaltes, mit Aquatinta überarbeitet, wobei ihr das damals in Aufnahme gekommene Verfahren engliſcher Künſtler zum Vorbild diente. Kunſtſammler aber ziehen die reinen Aetzdrücke den ſpäteren, mit Aquatintaton übergangenen vor, nicht allein der Seltenheit wegen, ſondern weil ſie wirklich anziehender, unmit-

Die Haarflechterin. Facſimile einer Radirung von Angelica Kaufmann.

telbarer erſcheinen, als die überarbeiteten. Bei einigen gröſseren Blättern half ihr der Schwager Joſeph Zucchi nach, und darum erſcheinen die Namen Beider auf denſelben. Dieſe ſind mit dem Grabſtichel vollendet; ſo Petrus und Paulus

nach G. Reni, Kalypſo und Ulyſſes, Urania und Mädchen mit Taube (Simplicity), alle nach eigener Erfindung. Die älteſte Jahreszahl auf ihren Blättern iſt 1762; in dieſem Jahre radirte ſie einen bärtigen Alten. Früher noch mag das kleine Blättchen mit Suſanna und den beiden Alten entſtanden ſein. Vom Jahre 1764 iſt das gröſsere Bildniſs Winckelmann's, der ſtudirend dargeſtellt iſt; vom Jahre 1765 die Haarflechterin, in Bologna radirt, von der wir eine Abbildung geben. In demſelben Stil ſind die beiden Gegenſtücke Penſeroſa und Allegra behandelt. Vortreffliche Blätter ſind ferner Rinaldo und Armida, die Vermählung der heil. Catharina nach Correggio, Sappho mit Homer im Geſpräch, nach einem Gemälde ihres Mannes A. Zucchi; Meiſterwerke der freien Behandlung und maleriſchen Wirkung endlich die Halbfiguren zweier bärtiger Philoſophen, die über den Inhalt eines Folianten ſich in Unterredung befinden.

Die meiſten Radirungen ſind in London entſtanden. Nach ihrer Rückkehr nach Rom ſcheint ſie die Radirnadel nicht mehr angewendet zu haben, wenigſtens finden wir keine Jahreszahl, die dieſer Epoche angehört. Angelica ſteht in jener Zeit als die erſte Künſtlerin auf dieſem Gebiete da, und wenn ſie nichts als die erwähnten Radirungen hinterlaſſen hätte, ihr Ruhm wäre kaum geringer.

Daniel Chodowiecki.

Geb. in Danzig 1726; geſt. in Berlin 1801.

Mit der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts weicht das Volksthümliche und dadurch die geſunde Grundlage einer nationalen Entwickelung aus der deutſchen Malerei. Dürer's und der Kleinmeiſter Stiche und Holzſchnitte waren einſt in jedes Haus gedrungen als der künſtleriſche Ausdruck der die breiten Schichten des Bürgerthums bewegenden Intereſſen. Das Leben der Landsknechte, Bauern und fahrenden Leute, die Hochzeitszüge und Tänze der Patrizier waren Gegenſtände, welche, der Vorſtellung durch den täglichen Anblick geläufig, allſeitig Verſtändniſs und Beifall fanden, die Darſtellungen der heiligen Schrift und Legende in zeitgenöſſiſchem Gewande waren nur der Bild gewordene Ausdruck der Volksphantaſie ſelbſt. Mehr und mehr aber änderte ſich mit dem ſiegreichen Vordringen der italieniſchen Renaiſſance Stoffgebiet und Gedankenwelt der deutſchen Kunſt. Diesſeits der Alpen fehlte jener Zuſammenhang mit dem Alterthum, wie ihn in Italien das nie erloſchene Bewuſstſein von der übernommenen Erbſchaft der Römerwelt und die Fülle der erhaltenen Denkmäler wach erhielt. Auch lenkte der Humanismus hier nie in die breiten Gleiſe wie in Italien, ſondern blieb ſtets auf die engeren Gelehrtenkreiſe beſchränkt und förderte ſo den erſt von jetzt an ſcharf hervortretenden Gegenſatz zwiſchen »gelehrt« und »nicht gelehrt«. In demſelben Maſse aber wie die deutſche Kunſt dem Einfluſs der glänzenden italieniſchen Vorbilder unterlag d. h. gelehrter wurde, entfremdete ſie ſich dem Volksgeiſte.

Vielleicht wäre dieſer Einfluſs der Renaiſſance auch in Deutſchland nur ein Uebergang, eine Art Reinigungsprozeſs der Kunſt von den ihr noch anhaftenden mittelalterlichen Schlacken geweſen, der dann wie in Holland zu neuer friſcher Entwickelung geführt hätte, wenn nicht die troſtloſe Zeit des dreiſsigjährigen Krieges jeden künſtleriſchen Aufſchwung unmöglich gemacht hätte. Wohl war der tiefe Eindruck des unmittelbar Erlebten im Stande in der Literatur ein Werk wie den Simpliciſſimus hervorzubringen; mühſamer und vorausſetzungsvoller aber als der Weg vom Kopf zur Feder iſt der vom Erlebten und Erſchauten zur bildlichen Darſtellung. Hier genügt nicht das Talent an ſich, jahrelange unabläſſige Uebung muſs dasſelbe entwickelt haben, um die Hand geſchickt zur Hervorbringung eines Kunſtwerkes zu machen. Dazu aber gehört Ruhe und Muſse, wie ſie das in den ſteten Nöthen dieſes greuelvollen Krieges aufgewachſene Geſchlecht nicht kannte. Das iſt im Grunde das Geheimniſs, warum eine ſo ſehr unſer Volk in ſeinen innerſten Tiefen erſchütternde Zeit keinen einzigen Schilderer gefunden. Als aber mit dem zur Neige gehenden Jahrhundert endlich auch die Kunſt von Neuem ſich regte, da war die volksthümliche Malerei ſelbſt in den Niederlanden wieder im Abſterben (ſiehe das Leben v. d. Werff's) und dafür das grelle, ganz Europa überſtrahlende und blendende Licht jener theatraliſch aufgebauſchten aber auch theatraliſch glänzenden franzöſiſchen Kunſt aufgegangen, wie ſie, mit Pouſſin und Lebrun beginnend, durch Lafoſſe, Lemoyne, Coypel, Jouvenet u. ſ. f. weitergeführt wird. Den chriſtlichen Glorien der italieniſchen Kirchenmalerei ſetzt ſie mit Vorliebe in den von ihr beliebten Allegorien die antike Götterwelt zur Seite, die ſich nun an den Decken aller fürſtlichen Prachtſäle breit macht. Gern ſah ſich die ſeit Ludwig XIV. allerwärts den Ton angebende Hofgeſellſchaft den Bewohnern des griechiſchen Olymps zur Seite geſtellt. Dankbare Dichter und Maler begrüſsten den »groſsen König« als Apoll oder Mars, ſpäter als Jupiter, ihre Gönnerinnen als Juno oder Minerva, während die leichtlebigere Geſellſchaft der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Verwandtſchaft mit den Nymphen und Grazien, oder den Schäferinnen des antiken Romans vorzog.

In dieſer Zeit, wo ſich mehr und mehr alle künſtleriſchen Intereſſen in den Dienſt des Hofes begeben, tritt das Sittenbild ganz zurück. Selbſt ein Mann wie der heut hochgefeierte Chardin konnte es bei Lebzeiten nie zu gröſserer Anerkennung bringen. Deutſchland aber folgte willig dem franzöſiſchen Einfluſs. In dem einzigen deutſchen Staate ſogar, in welchem ſich eine nationale politiſche Entwickelung anbahnte, in Preuſsen, konnte der ſo ſehr allem franzöſiſchen Weſen abholde Friedrich Wilhelm I. ſich in der Kunſt der allgemeinen Strömung nicht verſchlieſsen; der Franzoſe Antoine Pesne iſt unter ihm tonangebender Hofmaler, während dieſe Stelle bisher Niederländer oder Deutſche innegehabt hatten. Daſs Pesne's Anſehen unter Friedrich Wilhelm's Nachfolger nur noch ſtieg, daſs unter dieſem ein anderer Franzoſe, Leſueur, noch 1751 das Directorat der Academie erhielt, iſt bei der Geiſtesrichtung Friedrich's des Groſsen nur natürlich. — Näheres über das damalige Kunſtleben an den deutſchen Höfen findet ſich in der Biographie von Mengs.

Während ſo die Monumental- und Tafelmalerei des XVIII. Jahrhunderts faſt ausſchlieſslich dem Dienſte der weltlichen und geiſtlichen Höfe gewidmet iſt, begann

gleichzeitig ein anderer recht eigentlich ſich an die groſse Maſſe wendender Zweig der zeichnenden Künſte wieder an Bedeutung zu gewinnen. Mehr als irgend eine Epoche der neueren Geſchichte hat das XVIII. Jahrhundert das Beſtreben, alle Gegenſtände durch die Kunſt zu adeln. Wie einſt im Alterthum ſelbſt das gewöhnliche Geräth des täglichen Bedürfniſſes ornamental geſchmückt wurde, ſo auch jetzt wieder. Daſs der Rococoſchnörkel ſich mit der griechiſchen Palmette oder Maske äſthetiſch nicht vergleichen läſst, iſt eine Sache für ſich, beide aber entſtehen aus demſelben künſtleriſchen Empfinden. Dieſes Bedürfniſs nach Schmuck gab denn auch ſeit Ablauf des erſten Viertels des XVIII. Jahrhunderts der Buchilluſtration einen bisher unerhörten Aufſchwung. Wie bei den Wiegendrucken einſt die Initiale, ſo wurde jetzt die Zierleiſte, die »Vignette« faſt ein Erforderniſs des Buchdruckes; kein irgend namhafter Verleger hätte nunmehr die kleinſte Flugſchrift ohne dieſe Zugabe ausgehen laſſen; »die Zeit der Vignette« nennen denn auch die Franzoſen nicht mit Unrecht das ganze Jahrhundert. Als man dann an den ewig wiederkehrenden rein ornamentalen Schnörkeln anfing ſich ſatt zu ſehen, trat die eigentliche Illuſtration des Textes mehr in den Vordergrund. Wieder ging die Mode von Frankreich aus, wo ſeit der Mitte des Jahrhunderts Gravelot und Eiſen als gefeierte — heut über Gebühr geſchätzte — Illuſtratoren thätig ſind; Deutſchland folgte erſt etwas ſpäter. Während aber in Frankreich die Illuſtration im Verlauf der Jahre mit Vorliebe in den Dienſt der galanten Literatur trat, ſchloſs ſie ſich in Deutſchland mehr den volksthümlichen Schriften an, wenn dies Wort als Bezeichnung für die unter dem Einfluſs Richardſon's entſtehenden bürgerlichen Romane, die idylliſche Dichtung, die geſchichtliche Erzählung und vor Allem die Almanach-Literatur geſtattet iſt.

Im Jahre 1683 hatte Laurent d'Houry in Paris den erſten Almanach herausgegeben, der ſeit 1699 zum »Almanac royal« erhoben wurde und neben dem Kalender eine Art Hof- und Staatshandbuch enthielt. Da das Unternehmen einem praktiſchen Bedürfniſs entgegen kam, fand es allmälig auch in andern Ländern Nachahmung. Man ſah darin ein Mittel, die Genealogie der regierenden Fürſtenhäuſer im Volke bekannt zu machen, und um die Belehrungen mundgerechter zu machen, fügte man bald als Anhang allerlei literariſche Zugaben bei. Später trat dann häufig der Kalender in den Hintergrund, verſchwand gelegentlich ganz, und es blieb nur ein gefälliges literariſches Taſchenbuch. In zierlicher Ausſtattung wurden dieſe Almanache allmälig ein willkommenes Neujahrs- und Weihnachtsgeſchenk, und als bei uns in Deutſchland endlich die Mode ſich des Gegenſtandes bemächtigte, drangen dieſe mit Beiträgen der erſten Künſtler und Schriftſteller verſehenen Büchlein in jedes irgend auf »guten Ton« Anſpruch machende Haus. Konnte doch das Centifolium ſtultorum im Göttinger Taſchenkalender vom Jahre 1783 unter zwölf menſchlichen Thorheiten auch eine »Kalendermanie« aufführen. Eine Zeit lang trug man ſogar kleine Miniaturausgaben ſolcher mit Kupfern geſchmückter Kalender in Goldfaſſung als Breloques an der Uhr.

Der gröſste deutſche Meiſter nun auf dem Gebiete der Buchilluſtration, in dem eine dankbare Mitwelt, freilich etwas übertreibend, eine geniale Erſcheinung ſah, iſt Daniel Chodowiecki. In ihm tritt nach zweihundertjähriger Pauſe zuerſt wieder eine volksthümliche Kunſt zu Tage. Auch darin iſt er den Kleinmeiſtern

des XVI. Jahrhunderts verwandt, dafs ſeine Darſtellungen ſich in möglichſt kleinem Raume abſpielen, mit der merkwürdigen Eigenart, dafs er nur in dieſem Groſses zu leiſten vermag, dafs all ſeine glänzenden Eigenſchaften ſich verlieren, ſobald das Format der Darſtellungen über ein mäſsiges Octav hinausgeht. Nur iſt, der Wandlung des Zeitgeſchmackes entſprechend, ſeine Ausdrucksweiſe nicht mehr der Holzſchnitt und Kupferſtich, ſondern die Radirung.

Im Bürgerſtande ſtehend, arbeitet er in erſter Linie für dieſen. Seine Beziehungen zum Hofe ſind ſpärlich, die Gebiete, welche man dort bevorzugt, das Mythologiſche und Heroiſche, ſeinem Talent durchaus fremd; Alles, was über das Maſs des im täglichen Leben Beobachteten hinausgeht iſt ihm verſchloſſen. Man kann ſein Blatt »Allegorie auf die Einäſcherung Ruppins« v. J. 1787 kaum ohne Lächeln anſehen: Auf Brandtrümmern liegt ganz in der Art venezianiſcher Venusbilder die nackte Stadtgöttin von Ruppin, während ſich die bekleidete Berlin mit einem Füllhorn, aus welchem Trauben (!) fallen, nähert. Neben ihr tänzelt in unfreiwilliger Komik das Berliner Wappenthier, der Bär, auf den Hinterbeinen, u. ſ. f. Geradezu kindlich erſcheinen uns heut ſeine Illuſtrationen zu Shakeſpeare, ebenſo die zu romantiſchen Erzählungen. Wenn er in einem gröſseren Stiche die ſchöne, übrigens nicht wahre Anecdote von dem in Gegenwart ſeines Königs ſchlafenden Ziethen erzählt, ſo wird das Blatt hölzern ſteif; einfach eine künſtleriſche Ungeheuerlichkeit iſt ſein Tell, der nach dem Schuſs ſeinen Sohn umarmt. Selbſt im paſtoralen Gebiet, welches er in fleiſsigem Studium franzöſiſcher Stiche und der zahlreichen Gemälde von Watteau, Pater und Lancret in den Berliner und Potsdamer Schlöſſern pflegte, zeigt er ſich ungelenk und eckig.

Sein Feld iſt die treue objective Beobachtung des wirklichen Lebens, wie es ſich um ihn in der Welt, die er täglich vor Augen hatte, abſpielt. Er iſt ausſchlieſslich Sittenmaler, der nichts als die Natur, wie ſie iſt, zu geben vermag, dieſe aber in denkbar feinſter Beobachtung jeder äuſseren Einzelheit und in ſchärfſter pſychologiſcher Charakteriſtik der einzelnen Perſonen. Man muſs die Stiche der beſſeren ſeiner deutſchen Genoſſen, etwa der beiden Meil zum Vergleich heranziehen, um zu ſehen, bis zu welchem Grade die ſtete Beſchäftigung mit den ſchemenhaften Götter- und Hirtengeſtalten den Illuſtratoren des XVIII. Jahrhunderts die Fähigkeit, naturwahr zu ſein und zu individualiſiren, genommen hatte. Dann erſt wird man die Bedeutung ſeiner Beſonderheit ganz ſchätzen. Ja ſelbſt die beſten Franzoſen, wie Gravelot, Cochin, Eiſen, deren Namen den Chodowiecki's heut auf dem Weltmarkte weit verdunkeln, ſtehen an geiſtreicher und ſcharfer Charakteriſtik, an geſunder Naturwahrheit hinter ihm zurück. Zu dieſer Eigenart aber ſchwang er ſich durchaus ſelbſtändig, ohne fremde Lehrmeiſter auf.

Ein ſelbſtgemachter Mann wurzelt er mit ſeiner ganzen künſtleriſchen und perſönlichen Anſchauung auf dem Boden ſeiner Zeit und ſeiner Stadt. Die bürgerlichen Kreiſe des damaligen Berlins ſind die Vorausſetzung ſeiner Kunſt. Wie er die guten und geſunden Eigenſchaften derſelben in ſeinen Arbeiten widerſpiegelt, ſo auch ihre beſchränkenden Mängel. Man kann, die Charakteriſtik des Meiſters in ein paar Worte zuſammenfaſſend, nicht unpaſſend ſagen, dafs in ihm zum erſten Male das Berlinerthum in der Kunſt auftrete, wie es durch

ſeinen Zeitgenoſſen und Bekannten Friedrich Nicolai gleichzeitig in die Literatur eingeführt wird. Kühl und ſcharf beobachtend, mit richtigem Blick für das Charakteriſtiſche begabt ſind Beide; bei Beiden auch bildet eine gewiſſe nüchterne Verſtändigkeit den Grundzug ihres Weſens. Es fehlt ihnen das Verſtändniſs für groſse hinreiſsende Leidenſchaft, für kühnen Schwung des Geiſtes und der Phantaſie. Chodowiecki's Blätter tragen faſt ſämmtlich den Stempel jener gemeſſenen Ehrbarkeit und pedantiſchen Proſa, die in den norddeutſchen Bürgerhäuſern der Zeit zu Haus iſt. Man denke z. B. an J. J. Engel's »Herr Lorenz Stark«, dieſes Urbild philiſtröſer Abgemeſſenheit, welches ſich in ſeinem freiwillig beſchränkten Horizont ſo behaglich wohl fühlt. Freilich iſt Chodowiecki als Menſch kein Lorenz Stark; vor dieſem Ueberwuchern des Philiſteriums ſchützt ihn die eigene Künſtlernatur und das Leben inmitten der damals noch immer durch regere geiſtige Intereſſen und feinere Lebensformen ausgezeichneten franzöſiſchen Colonie, der er ſelbſt durch Mutter und Gattin angehört.

Uns Heutigen erſcheint es kaum faſslich, wie wenig Spuren der groſsen Zeit, welche er durchlebte, ſich an ſeinen Werken finden. Er, der das tägliche Leben des Hauſes und der Gaſſe ſo gern ſchildert, hat für die kriegeriſchen Ereigniſſe, welche ſein Land heimſuchten, wenig künſtleriſches Intereſſe übrig. Wohl erwecken die halbverhungerten abgeriſſenen Geſtalten der ruſſiſchen Gefangenen, welche er 1758 auf dem Schloſsplatze ſieht, ſein Intereſſe; er radirt ſie, aber zugleich die Seinen dazu, wie ſie Liebesgaben austheilen. Noch mehr feſſeln ihn die maleriſchen Erſcheinungen der türkiſchen Geſandtſchaft, welche unter Achmed Effendi im Winter 1764 in Berlin weilte; vier Blätter der Art kommen vor. Von den Erlebniſſen, den Nöthen und Ruhmesthaten des eigenen Heeres aber, denen doch durch ſieben lange Jahre das preuſsiſche Volk in banger Erwartung folgte, ſpricht kein Blatt. Selbſt die unmittelbare Anſchauung des Krieges, wie ſie die Beſetzung Berlins durch die Ruſſen und Oeſterreicher 1760 darbot, reiſst ihn nicht aus den kleinbürgerlichen Kreiſen, in denen er ſich am liebſten bewegt. Und doch hing er — gerade ſo wie Nicolai — mit bewundernder Hingabe an ſeinem groſsen König, den er wiederholt zum Gegenſtande ſeiner Darſtellung macht, vor Allem in dem durch ganz Deutſchland bekannten und berühmten Blatte, nach welchem die Volksphantaſie ſich zumeiſt das Bild des alten Fritz entwirft: König Friedrich's II. Wachtparade in Potsdam v. J. 1777 (E. 196 u. 200), welches er auch gemalt hat. In der Mitte des Blattes hält im Profil der König auf ramsnaſigem Pferd, deſſen Schwanz kurz geſtutzt iſt, nach links zu den in Front aufgeſtellten Truppen gewandt; von der Rechten hängt, durch ein Band am Gelenk getragen, der Krückſtock herab; hinter dem Könige der Prinz von Preuſsen, die Generale Ramin und Ziethen und ein Flügeladjutant. Zu ſeinen erſten Radirverſuchen ſchon gehört ein Reiterbild des Königs (E. 9), an dem er ſich in der ihm noch ungewohnten Technik redlich abmüht. »Das ſieht man an der unbeſtimmten Manier — es wurde geätzt, verätzt, abgeſchliffen bis auf einen gewiſſen Grad der Striche, mit klarem Vernitz überzogen und wieder übergearbeitet, auch wohl zehn verſchiedene Probedrucke gemacht«, wie er ſelbſt ſchreibt, ohne daſs doch das Endreſultat befriedigend geweſen wäre. Dann wieder ſchildert er, mehr gut gemeint als charakteriſtiſch, »Friedrich im Unglück«,

wie er in römiſcher Imperatorentracht, mit der Rechten auf ſein Schwert geſtützt, voll Zuverſicht nach oben blickt, trotzdem ihm dort in Wolken Victoria den Rücken kehrt; oder er zeigt zur Feier des Hubertsburger Friedens auf einem ſeiner gröſsten Blätter die Allegorie des den König heimführenden Friedens u. ſ. f.

Gemeinſam mit Nicolai iſt Chodowiecki ferner der Hang zum Lehrhaften, der ſich in ſeiner Vorliebe für moraliſirende Darſtellungen äuſsert, wie das »Leben des Lüderlichen«, »Leben eines ſchlecht erzogenen Frauenzimmers«, »Fortgang der Tugend und des Laſters«, »natürliche und affectirte Handlungen«, »Beweggründe zum Heirathen und ihre Folgen«, »Aufrichtigkeit und Heuchelei« und Aehnliches; gemeinſam Beiden ferner die Neigung zu Witz und Satire, die gelegentlich ſelbſt ins Poſſenhafte überſchlägt. Mit ſcharfem Blick findet Chodowiecki den wunden Punkt heraus und verſpottet dieſen bei ſich ſelbſt nicht weniger als bei Andern. Charakteriſtiſche Blätter der Art ſind die »Landpartie nach Franzöſiſch Buchholz«, auf die wir noch zurückkommen, »la cavalcata infortunata« vom Jahre 1784, ein in der Zeichnung harmloſes Blatt, was dennoch, wenn auch dem Fremden unverſtändlich, eine ſcharfe Satire enthalten muſs, da die dargeſtellte Dame erſt 9 Jahre ſpäter (1793) die Verbreitung des Blattes geſtattete, wie Chodowiecki ſelbſt damals ſeinem Freunde, dem Maler Anton Graff in Dresden ſchrieb. Ein geiſtvolles kleines Blättchen der Art iſt ferner ſeine »Einwanderung der Franzoſen zur Errichtung der Regie« v. J. 1771, in welchem er die Einwanderer ſchildert, ihnen voran ein Eſel, dem in buntem Gemiſch Rappiere, Geigen, Federballſpiele und ähnliche nützliche Dinge aufgepackt ſind, dahinter zunächſt ein Liebespärchen; endlich eine ſeiner früheſten Radirungen, welche pſeudonym erſchien und von ihm ſelbſt nie erwähnt wurde, die »Ankunft des Franzoſen in Deutſchland«, der äuſserlich im höchſten Staat — aber ohne Hemd darunter dem biedern deutſchen Michel zu imponiren weiſs, ein Blatt, von dem ſich das einzige bekannte Exemplar in der Wiener Hofbibliothek befindet.

Der Satiriker aber bleibt bei ihm doch mehr auf der Oberfläche ſeines Weſens, deſſen Grundzug — auch das iſt charakteriſtiſch für das jetzt im Abſterben begriffene alte Berlinerthum — aufrichtige Herzensgüte iſt. Den Menſchen werden wir noch ſpäter von dieſer Seite kennen lernen, der Künſtler zeigt ſich ſo in der Freude, die er an der Schilderung ſeines eigenen Familienglückes hat. Es iſt nicht Zufall, daſs die hierher gehörigen Blätter zu den lebensvollſten und liebenswürdigſten von allen gehören, hier ſprach eben das Herz mit. Man braucht darauf hin nur das Blatt No. 24 des Verzeichniſſes von Engelmann, die Kinderſtube des Künſtlers, anzuſehen. Welch feine, liebevolle Beobachtung ſpricht ſich in dem Kopfe der ihr jüngſtes Kind ſäugenden Mutter und in dem des links von ihr ſtehenden, im Profil geſehenen Mädchens aus! Oder man betrachte das gröſsere »Familienblatt des Künſtlers« (E. No. 75): Seine in Danzig lebende Mutter hatte ihn einſt gebeten, ihr eine Zeichnung ihrer Enkelchen, die ſie nie geſehen, zu ſenden; ſo entſtand dies köſtliche Gedicht auf das ſtille Glück der Häuslichkeit, welches die Abbildung in Lichtdruck zeigt. Am groſsen runden Tiſche die Mutter mit den Kindern, die älteren nützlich beſchäftigt, die jüngeren ſpielend, am Fenſter der Vater, einen Augenblick von der Arbeit aufſchauend und ſich am Bilde der Seinen erfreuend. Das Blatt ent-

Verlag von E. A. Seemann. Dohme, Kunst und Kunstler.

DAS FAMILIENBLATT CHODOWIECKI'S.

(E. 75.)

hält für den, der ſie zu leſen verſteht, eine vollſtändige Charakteriſtik des Künſtlers: Nichts Genialiſches, Aufbrauſendes iſt in ſeinem Weſen und ſeiner Kunſt; im Kleinen groſs und glücklich, fleiſsig, treu, die Kraft, die ihm gegeben, in erſter Linie als Broderwerb betrachtend, faſt handwerksmäſsig nüchtern, aber ein kerngeſunder Mann in krankhafter Zeit.

So hat er im Ganzen zwölf Mal die Seinen zum Vorwurf ſeiner Darſtellungen genommen, die Platten, für welche ihm Bekannte zum Gegenſtande dienten, nicht gerechnet. Denn in den ihn umgebenen Dingen und Perſonen fand er unter dem ſcheinbar Trivialſten mit ſcharfem Blick das Maleriſche oder ſonſt künſtleriſch Intereſſante heraus, und er liebte es das ſo Erſchaute ſchnell zu Papier zu bringen. Auf einem Spaziergange vor dem Potsdamer Thore findet er eines Morgens eine junge Dame ſeiner Bekanntſchaft im Morgenkleide mit kurzem Mantel und Strohhut an ihrer Gartenthür ſtehen; irgend etwas an der Erſcheinung gefällt ihm: er ſkizzirt ſie auf der Stelle — und die Zeichnung wird bei ihm zur Platte. Dieſelbe junge Dame — ein Frl. Quantin — kam eines Morgens mit ihrer Schweſter, wieder im Morgenanzug, um der befreundeten Familie die eben eingetroffene Kunde von einer gewonnenen Schlacht mitzutheilen. Wer will heut noch angeben, wie es kam, daſs die Schweſtern einen Augenblick lang ſich bei den Schultern umfaſsten; dem Künſtler ſagte die Stellung zu: »Halt bleibt noch ein wenig ſo ſtehen!« und ſchnell ſchreibt er ſie als Bild auf das Papier. In ſpäteren Jahren freilich machen die ſich häufenden Aufträge es ihm nur ſeltener möglich, für die Schilderung ſolcher Vorgänge des häuslichen Kreiſes Zeit zu gewinnen; ſie fallen deshalb zumeiſt in die erſten Jahre ſeiner Radirthätigkeit.

Wer Chodowiecki's Radirungen zum erſten Male ſieht, für den werden ſelbſt die unmittelbar vor der Natur gezeichneten Blätter im erſten Augenblicke mehr Befremdendes als Feſſelndes haben, und bei den Compoſitionen macht ſich das noch ungleich mehr geltend. Der Geiſt jener Zeit iſt uns eben fremd geworden, und wir müſſen uns erſt wieder in ihn hineinſehen. Machen wir aber nicht dieſelbe Erfahrung bei allen älteren Kunſtwerken? Haben nicht ſelbſt Raffael's und Michelangelo's Schöpfungen für den, der ihnen zum erſten Male gegenüber tritt etwas Eigenartiges, an das ſich der Laie erſt gewöhnen muſs? Liegt nicht ſogar heut ſchon für die jüngere Generation in Goethe's und Leſſing's Proſa ein unmodernes und deshalb auffallendes Element? Und doch bleibt Goethe's und Leſſing's Behandlung der Sprache ewig muſtergiltig, liegt in Raffael's und Michelangelo's Werken die höchſte Verklärung der modernen Kunſtform, während Chodowiecki im Gegenſatz zu jenen Männern in einer Zeit allgemeinen künſtleriſchen Verfalls arbeitete. Er war der Mann, ſich innerhalb der Grenzen, welche die Anſchauung ſeiner Zeit ihm ſteckte, auf eine hohe Stufe der Vollendung zu erheben, innerhalb dieſer Grenzen ewig Giltiges zu leiſten, aber er war nicht die geniale Kraft — ſo oft auch die Zeitgenoſſen ihn den groſsen Genius nannten — um, die ausgefahrenen Gleiſe verlaſſend, neue Bahnen zu betreten, wie ſein Zeitgenoſſe Carſtens es gethan. So ſteckt er denn völlig in der Formgebung des XVIII. Jahrhunderts. Seine Geſtalten haben gern acht Kopflängen und mehr, ſein Faltenwurf iſt beeinfluſst durch den täglichen Anblick dünner Seidenſtoffe und des

Zitzes, ſeinem Baumſchlag fehlt die ſcharfe Individualiſirung, welche die heutige Zeit liebt. Wenn daneben auch die Bewegungen und Lebensäuſserungen ſeiner Figuren uns meiſt ſteif und gelegentlich ungeſchickt erſcheinen, ſo dürfen wir freilich nicht vergeſſen, daſs man ſich damals eben ſo bewegte. Das gepuderte Haar verhinderte allein ſchon bei beiden Geſchlechtern jede lebhafte Bewegung des Kopfes, der ſonſt ſeine Umgebung mit einer weiſsen Staubwolke überſchüttet hätte. Die Nöthigung das Haupt ruhig zu halten zwingt aber den ganzen Körper zu gröſserer Gemeſſenheit der Bewegungen. Dazu kam bei den Damen die tief hergehende feſte Schnürbruſt, der Reifrock und die hohen Steckelſchuhe, bei den Herren die ungemein knapp anliegende Kleidung mit dem unbequem genug quer nach hinten geſteckten Galanteriedegen. Beim Militär wieder machten theils die ſchweren, plump gearbeiteten Reiterſtiefel, theils die Gewöhnung an den damals üblichen Parademarſch mit geſpreizten Beinen die breitbeinige Stellung, wie ſie z. B. in den Illuſtrationen zu Minna von Barnhelm auffällt, zur Natur. Als dann im letzten Viertel des Jahrhunderts die Damentracht eine natürlichere wurde, da thürmte ſich das jetzt allerdings vom Puder befreite Haar um ſo mächtiger auf, und die künſtlichen oft den Kopf um das zwei- bis dreifache ſeines Umfanges überhöhenden Friſuren, wie ſie Chodowiecki's Modekupfer ſchildern, machen erſt recht die freie Bewegung des Körpers unmöglich.

Erhebt ſich in Leſſing's Minna von Barnhelm der die Zeit bewegende Geiſt zu allgemein giltiger Bedeutung, ſo geben uns Codowiecki's Illuſtrationen dazu den Lokalton — ich finde kein bezeichnenderes Wort —, aus dem heraus das Werk geſchaffen. Wie fremd uns dieſer aber hier und da ſchon geworden, zeigen ſo recht ſeine einſt mit groſsem Beifall aufgenommenen »natürlichen und affectirten Handlungen« des Lebens, die in zwei Folgen zu je 12 Blatt im Göttinger Kalender für 1779 und 1780 zuerſt erſchienen. Wie kühl und ſteif nimmt die junge Dame, der es doch durchaus nicht an Liebreiz fehlt, den überaus ehrfurchtsvollen Gruſs des Herrn entgegen; wie abgemeſſen ſtolzirt das »natürlich ſich bewegende Paar« im Menuet daher; wie fremd muthet uns eine Zeit an, in der das Aufſpannen eines Schirmes bei ſtrömendem Regen für affectirt gilt, während der ſchicklich ſich bewegende Mann ſeinen Mantel umhüllt und den Regen nicht achtet. — Dieſe Umſtände muſs man ſich beim Betrachten der Chodowiecki'ſchen Kupfer in das Gedächtniſs zurückrufen, um dieſe recht zu verſtehen und damit voll zu genieſsen.

Seine Radirungen zerfallen in zwei Claſſen, in Illuſtrationen, welche ihm von Buchhändlern beſtellt wurden, und in Gegenſtände eigener Wahl. Den erſten Auftrag zu einer Radirung erhielt er 1759, als ihm das Titelkupfer zu einer in Berlin erſcheinenden franzöſiſchen Ueberſetzung der Pſalmen übertragen wurde. Es ſtellte David, die Harfe ſpielend, dar (E. 19), ein Gegenſtand, der ſeinem Talent ferner lag und ſich daher in der Ausführung wenig von ähnlichen Arbeiten der Zeit unterſcheidet. Zehn Jahre ſpäter erſt erſchien ſeine erſte gröſsere Illuſtration, die 12 Blättchen zu Leſſing's Minna von Barnhelm, in dem von der Berliner Academie der Wiſſenſchaften in deutſcher und franzöſiſcher Sprache herausgegebenen genealogiſchen Kalender für das Jahr 1769. Die Wahl des Gegenſtandes war ihm hier ſelbſt überlaſſen und der Erfolg der Arbeit denn auch ein überaus

günſtiger. Von nun an häuften ſich die Aufträge der Buchhändler ſo, daſs oft ſeine ganze Arbeitskraft dazu gehörte, um ſie zu bewältigen. Giebt es doch faſt keinen bedeutenden Namen in der deutſchen Literaturgeſchichte der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, deſſen Schriften er nicht einmal mit Radirungen begleitet hätte; es geſchah, um nur die Bekannteſten zu nennen, für Abbt, Baſedow, Blumauer, Bürger, Campe, Claudius, Gellert, Geſsner, Gleim, Göthe (Hermann und Dorothea, Werther, Götz), Hippel, Hölty, Iffland, Klopſtock, Kotzebue, Langbein, Lavater, Leſſing, Lichtenberg, Matthiſon, Nicolai, Peſtalozzi, Pfeffel, Schiller (Räuber, Cabale und Liebe), Sulzer, Voſs, Weiſse, Wieland; von den Franzoſen für Beaumarchais, Diderot, Leſage, Rouſſeau, Scarron, Voltaire; von den Engländern für Goldſmith, Richardſon, Shakeſpeare. Viel des Trefflichen iſt in ſeinen Buchilluſtrationen niedergelegt, vielfach aber miſchen ſich doch hier auch werthloſere Sachen mit ein. »Ich mache, was man mir in Auftrag giebt, und laſſe die Andern reden«, war hier des Künſtlers Loſung. Deshalb ſtehen im Durchſchnitt die Kalenderkupfer, in denen ihm meiſt die Wahl der Gegenſtände überlaſſen blieb, höher als die eigentlichen Textilluſtrationen. In jenen oft noch nicht 7 : 5 Centimeter groſsen Blättchen feiert Chodowiecki ſeine höchſten Triumphe. Techniſch kennt er, der in groſsen Platten oft als ſo ungelenker Zeichner erſcheint, hier kein Hinderniſs. Die Schärfe der hier entfalteten Naturbeobachtung, die Feinheit ſeiner Charakteriſtik, die Fähigkeit, in kleinſtem Raum eine gröſsere Anzahl von Perſonen ſich bewegen zu laſſen, ohne daſs ſie ſich drängen, ſind unübertroffen. Dabei iſt ſeine Zeichnung ungemein einfach; dem im XVIII. Jahrhundert ſo allgemein verbreiteten Streben nach Wirkung und Coquetterie in den techniſchen Mitteln verſchlieſst er ſich oft bis zur Nüchternheit. Die Nebenſachen deutet er meiſt nur an, ohne ſich bei ihnen in Einzelheiten zu verlieren, indem er die ganze Feinheit ſeiner Zeichnung für den Hauptgegenſtand aufſpart. Stets aber iſt die Umgebung bei ihm feinfühlig dem jedesmaligen Vorgange angepaſst und trägt ſo zur allgemeinen Charakteriſtik bei. Das Bewundernswertheſte aber ſind die oft miniaturartig kleinen und dabei doch ſo lebendigen Köpfe; in dieſen würdigt man am beſten die erſtaunliche Sicherheit der Zeichnung: jedes einzelne Pünktchen der Nadel iſt in ihnen wohlberechnet, jedes in ſo kleinem Raum von Wichtigkeit für die Schilderung des Seelenlebens. Man ſehe darauf hin die mitgetheilten Abbildungen an.

Suchen wir hinter den Werken des Künſtlers den Menſchen, ſo fällt bei Chodowiecki zunächſt die Thatſache auf, daſs er, erſt ſpät zur Kunſt als Lebensberuf gekommen, in einem Alter, wo die meiſten ſeiner Fachgenoſſen ſchon auf der Höhe des Ruhmes ſtehen, noch mit der Ueberwindung techniſcher Schwierigkeiten rang: dreiundvierzigjährig war er, als der Illuſtrationscyclus zu Minna von Barnhelm zuerſt ſeinen Namen in weiteren Kreiſen bekannt machte; jetzt erſt ſchreitet der von nun an überaus fruchtbare Künſtler von Triumph zu Triumph, unermüdlich bis in ein hohes Greiſenalter hinein ſchaffend.

Die Familie Chodowiecki ſtammt, wie ſchon der Name andeutet, aus dem Polniſchen. In der damals noch zu Polen gehörenden deutſchen Stadt Danzig betrieb Gottfried Chodowiecki, der Vater unſeres Künſtlers, einen Kornhandel und vermählte ſich dort 1724 mit der einer franzöſiſchen Emigrantenfamilie ent-

ſproſſenen Marie Henriette Ayrer. Als zweites ihrer ſechs Kinder ſchenkte ihm dieſe am 16. October 1726 ihren älteſten Sohn Daniel Nicolas. Seine erſten Zeichenverſuche machte Daniel unter Anleitung des Vaters und einer Schweſter ſeiner Mutter, welche in Email malte; ſpäter zeichnete er viel nach gelegentlich ihm in die Hände fallenden Kupferſtichen. Indem er ſo ohne ernſte künſtleriſche Anleitung aufwuchs, ſetzte ſich bei ihm die Neigung jedes Anfängers, möglichſt kleine Maſsſtäbe für ſeine Copien zu wählen, feſter, als für ſeine gleichmäſsige künſtleriſche Ausbildung wünſchenswerth geweſen wäre, und die Emailminiaturen der Tante beſtärkten ihn um ſo mehr in ſeiner Manier, als gerade die Miniaturmalerei damals eine vielgeſuchte Kunſt war. Hatte doch der Knabe ſogar das Glück, durch die Vermittlung eines in Berlin lebenden Bruders ſeiner Mutter einige auf Pergament gemalte Bildchen zu verkaufen und ſo ſein Taſchengeld zu vergröſsern. Ueber den Mangel ſeiner Jugendausbildung aber iſt Chodowiecki niemals hinausgekommen; niemals vermochte er es, wie wir geſehen, gröſsere Geſtalten lebensvoll zu zeichnen.

Im Jahre 1740 ſtarb der Vater. Die Mutter wünſchte, daſs ihr älteſter Sohn einen, ſichereres Auskommen als die Malerei verſprechenden Lebensberuf ergriffe, und that Daniel deshalb als Lehrling in ein Spezereigeſchäft. Hier muſste der Knabe von 6 Uhr früh bis Abends 10 Uhr hinter dem Ladentiſch ſtehen; aber ſelbſt eine ſo anſtrengende Lehrzeit konnte die glühende Liebe zur Kunſt in ihm nicht ertödten; nur wurden die autodidaktiſchen Studien jetzt in die Nachtzeit und auf die Sonntage verlegt. Es war ein Glück für unſern Daniel, daſs die Geſchäfte ſchlecht gingen und in Folge davon der Laden der Lehrherrin anderthalb Jahr nach Chodowiecki's Eintritt geſchloſſen werden muſste. Mit vollem Herzen mochte er der Einladung des Berliner Onkels folgen, zu ihm nach der Hauptſtadt zu kommen, wohin ihm der jüngere Bruder Gottfried ſchon vorausgegangen war. Freilich bot auch hier der Anfang, wie ſo oft, nur Enttäuſchungen. Allerlei Verſuche, ſich als Zeichner, namentlich als Doſenmaler ſein Brod zu verdienen, ſchlugen trotz des eifrigſten aber von keinem verſtändigen Berather geleiteten Strebens fehl. So muſste er ſich endlich doch entſchlieſsen, in das Geſchäft des Onkels zu treten. Diesmal aber blieb ihm mehr Zeit zur Weiterbildung ſeines Talents als einſt in Danzig; ja der Oheim ſelbſt führte ihm als Lehrer einen Maler Haid zu, der, als Künſtler unbedeutend, doch durch ſeine verſtändigen mündlichen Unterweiſungen Chodowiecki ſo entſchieden förderte, daſs dieſer es i. J. 1754 endlich wagen konnte, dem Kaufmannsſtande für immer Valet zu ſagen und ſich ganz der Kunſt zu widmen. Nun ſtudirte der 28jährige Kunſtjünger nach den Vorlagen Haid's und nach Stichen nach Watteau und Boucher. Es iſt dies immer noch ein abſonderliches Unterrichtsmaterial, aber faſt regelmäſsig bildet in der Lehrzeit der Künſtler des XVIII. Jahrhunderts das Copiren von älteren Arbeiten ihres Meiſters und von Kupferſtichen die Hauptbeſchäftigung. Die Muſeſtunden füllt — ſo auch bei Chodowiecki — das Studium nach der Natur, wo dann ziemlich wahllos, aber deshalb um ſo lehrreicher, die ganze Umgebung, die Straſse mit ihren Häuſern und Menſchen, das Zimmer mit ſeinen Möbeln und Geräthen, die Verwandten, die Freunde, die Magd und der Haushund immer wieder Vorwürfe abgeben. Später trat er für einige Zeit in die kleine Privat-

Titelvignette zu: Joh. Jac. Dusch, Geschichte
Carl Ferdiners. Breslau u. Leipzig 1777-80. (S. 336.)

Lotte das Brod schneidend, als sie Werther zum
Ball abholt. (S. 151.)

Aus den: Coëffures de Berlin.
Almanac de Goettingue 1781. (S. 359.)

Titelvignette zum: Éloge de Milord Maréchal
par d'Alembert. Paris 1779. (S. 318.)

Aus den: Coëffures de Berlin.
Almanac de Goettingue 1781. (S. 359.)

Verlag von E. A. Seemann.

KUPFERSTICHE VON CHODOWIECKI IN PHOTOTYPISCHER NACHBILDUNG.

Berliner Phototypisches Institut.

Abendessen beim Prediger Bouquet. Aus dem Skizzenbuch Chodowiecki's in der Berliner Akademie der Künste.

academie, welche Bernhard Rode in Rückſicht auf den damaligen kläglichen Zuſtand der Berliner Akademie in ſeinem Hauſe errichtet hatte. Hier wie überall war Chodowiecki raſtlos fleiſsig. Freilich war jetzt auch aller Grund dazu vorhanden, nachdem er ſich ſchon i. J. 1755 mit Jeanne Barez, der Tochter eines der franzöſiſchen Colonie angehörigen Goldſtickers vermählt hatte, und es nun den Lebensunterhalt für zwei, nach einigen Jahren für eine Familie zu gewinnen galt. Mit Glück warf er ſich eine Zeit lang auf Miniaturportraits, bis die wachſende Concurrenz ſeine Einnahmen wieder ſchmälerte. Auch machte er jetzt Verſuche in der Oelmalerei und zwar, da ihm am Tage die Zeit dazu fehlte, des Abends bei concentrirtem Lampenlicht. Das Jahr 1758 ſah dann ſeine erſte fertige Radirung, ein ſatiriſches Gelegenheitsblatt, das ſogenannte »passe-dix«, in welchem er eine in den Bierhäuſern des damaligen Berlins wohlbekannte Perſönlichkeit verſpottete, den Knopfſtempelſchneider Nicolas Fonvielle, der, durch die Eitelkeit ein Künſtler ſein zu wollen verblendet, in Verſuchen, Medaillenſtempel zu arbeiten, ſeinen Vermögenszuſtand zerrüttet hatte und nun eine Art Vagabundenleben führte. Das Blatt iſt eines der wenigen, welches Chodowiecki unter erborgtem Namen in die Welt ſandte; es trägt den Huquier's, des bekannten Stechers und Kupferſtich-Verlegers an der Ecke der Rue des Mathurins zu Paris. Der Künſtler rechnete nicht etwa auf gröſseren Abſatz des Blattes, ſondern es liegt gerade in dieſer Bezeichung ein die Darſtellung ergänzender Spott, indem ſo die Vorausſetzung gemacht iſt, als ſei der Ruf des buckligen kleinen Fonvielle aus den räuchrigen Tabagien der Spreeſtadt bis nach Paris gedrungen, wo der erſte Verleger der Welt das Blatt herausgegeben habe. Zwar fallen die erſten Radirverſuche Chodowiecki's ſchon vier Jahre früher, aber auch hierin ſein eigener Lehrer, hatte er mit groſsen Schwierigkeiten kämpfen müſsen, ehe er das erſte befriedigende Reſultat erreichte. Damals dachte er freilich noch nicht daran, auf dieſem Wege einſt ſeinen Lebensunterhalt gewinnen zu können; nach wie vor arbeitete er als Miniator, Emailmaler und als Zeichner zumeiſt für Buchhändler, die ſeine Compoſitionen dann andern Stechern übergaben; zwiſchendurch entſtanden einzelne Oelgemälde.

Die Arbeiten jener Zeit ſind heut zumeiſt vergeſſen oder werden mehr als Curioſitäten aufbewahrt; immerhin genügte aber ſeine damalige Thätigkeit ihm im Jahre 1764 die Mitgliedſchaft der Akademie zu verſchaffen.

Allmählich treten die Werke der Radirnadel mehr in den Vordergrund. Zunächſt waren es dem Straſsen- und Familienleben entnommene Einzelcompoſitionen bis ſein ſogenannter groſser Calas, der, ſchon früher beendet, 1768 endlich erſchien, den Wendepunkt zu erfolgreicherer Thätigkeit bildete. Die Entſtehungsgeſchichte des Blattes theilt nach des Künſtlers eigenen Aufzeichnungen Engelmann ausführlich mit; dort mag man ſie nachleſen. Das Wichtigſte iſt, daſs es gefiel und die allgemeine Aufmerkſamkeit auf den Stecher Chodowiecki lenkte. Im folgenden Jahre erhielt dieſer ſeinen erſtern gröſseren Auftrag, für den er die ſchon mehrfach erwähnten zwölf Darſtellungen zu Minna von Barnhelm wählte, deren Erfolg ein entſcheidender war. Seine Zukunft iſt nun begründet, ſeine künſtleriſche Thätigkeit in eine beſtimmte Richtung gewieſen. Von nun an mehren ſich die Aufträge der Buchhändler für Radirungen, während

man bisher nur Zeichnungen von ihm verlangt hatte; von nun an ist Chodowiecki das, was er noch durch dreissig Jahre bis zu seinem Tode blieb, der gefeierte, viel begehrte Illustrator.

So hatte sich nach manigfachen Irrwegen, nach manigfachen Entbehrungen und Sorgen die Eigenart seines Talentes doch endlich Bahn gebrochen. Seine Oelgemälde können überhaupt nicht auf höhere Bedeutung Anspruch machen, seine Miniaturen und Dosenmalereien zeigen freilich neben sauberster Ausführung eine Schärfe, Leichtigkeit und Wahrheit der Zeichnung, die ihnen oft wirklichen Werth verleiht, aber erst auf dem Gebiete der Illustration fand Chodowiecki's Lust und Fähigkeit, alles im täglichen Leben Beobachtete bildlich darzustellen, ihren rechten Tummelplatz. Schon als Lehrling in Danzig hatte er gelegentlich die den Laden besuchenden Kunden gezeichnet; späterhin liebte er es, beim Lesen die Entwickelungsmomente der Erzählung sogleich zu skizziren, und diese Freude am „Zum Bilde machen" des Augenblicks-Eindrucks bleibt ihm bis zuletzt. Als er im Sommer 1773 nach dreissigjähriger Trennung seine Mutter in Danzig wieder besucht, führt er ein Skizzenbuch mit sich, in welches er alle Erlebnisse der Reise im Bilde niederschreibt. Dies in seiner Art wohl einzige Tagebuch befindet sich — ein wenig bekannter Schatz — im Besitz der Berliner Akademie der Künste. Die meisten der Blätter wurden wohl vor der Situation selbst, die sie darstellen, in flüchtigen Bleistrichen entworfen und dann Abends oder an Ruhetagen mit Tusche und Feder ausgezeichnet, andere überhaupt erst am Zeichentisch in behaglicher Muse aus der Erinnerung componirt. Ihre Durchführung ist denn auch, der gelegentlichen Entstehung entsprechend, ungleich, wenn auch nie ohne eine gewisse Sorgfalt. Einzelne Blätter werden zu völligen Genrebildchen, wie z. B. das in Zeichnung und Lichtwirkung gleich treffliche Abendessen beim Prediger Bouquet (vergl. den Holzschnitt) oder die Scenen beim Erzbischof-Primas, dem wir bald im tiefsten Morgenanzug, bald im Staatsornat gnädig den Handkuss ihn besuchender Damen entgegen nehmend, begegnen; gelegentlich versteigt er sich in den Köpfen, namentlich in weiblichen Bildnissen, zu miniaturartiger Feinheit, so vor Allem in dem reizenden Blättchen mit der aus dem erleuchteten in ein dunkles Zimmer tretenden jungen Starostin Ladikowska.

Es wäre ein verdienstvolles Unternehmen, wenn in unserer publicationslustigen Zeit Jemand sich entschlösse, diese kunst- und sittengeschichtlich gleich hochstehenden Blätter etwa durch Lichtdruck allgemein zugänglich zu machen. In den 108 mit Tusche und Feder gezeichneten Darstellungen tritt Chodowiecki an die Spitze der deutschen Sittenmaler; wer eine rechte Vorstellung von dem Reisen in jenen Tagen, von dem Leben und Treiben in den Städten der Ostgrenzen deutscher Gesittung haben will, wird unter den wichtigsten Documenten stets zu Chodowiecki's Skizzenbuch greifen müssen. Von Schritt zu Schritt begleiten wir den Künstler von dem Augenblick des Scheidens von den Seinen an auf seiner Reise; wir sehen ihn auf der Landstrasse dahin reiten, den schweren Mantelsack hinter sich auf dem Pferde; allerlei Reisegesellschaft findet sich zu ihm; wir lernen das Leben in den Gasthöfen kennen, wo der Reisende sein Pferd selbst besorgt und sich dann auf das im Gastzimmer bereitete Strohlager niederstreckt, gelegentlich in der Nacht durch übermüthige Nachbarn gestört. Es ist eine lange Reise,

nicht frei von allerlei Ungemach. Endlich grüfst ihn über weite Landfchaft hinüber bei Oliva die See. Nun kommt er zum Weichbilde der Vaterftadt, er reitet ein zum Thor, wo eben die Wache vor dem vorüberfahrenden Bürgermeifter ins Gewehr tritt. Jetzt fteht er vor dem Elternhaus; die beiden Stecklinge, die der Vater einft bei der Geburt feiner beiden Söhne vor dem Beifchlag gepflanzt und Daniel und Gottfried getauft hatte, find — mehr als vierzig Jahre liegen dazwifchen — zu mächtigen Bäumen herangewachfen. Nun fteht er in der einfachen Stube der Mutter, deren Töchter eine kleine franzöfifche Schule halten. Unter den Mädchen, die damals den Unterricht der Demoifelles Chodowiecka genoffen, ift Eine, deren Namen einen guten Klang gewonnen in der Gefchichte unferes geiftigen Lebens, durch eigene Arbeit, mehr noch durch ihren grofsen Sohn, Johanna Schopenhauer. Sie erzählt aus jenen Tagen: »Die düftere Stube in der Schule, mit ihren getäfelten Wänden, von durch die Zeit gebräuntem Eichenholz, in der wir dennoch fo fröhliche Stunden verlebten — das grofse, aus mehreren Hundert kleinen Scheiben zufammengefetzte Fenfter, ftehen noch fehr lebhaft in meiner Erinnerung.

»In der Ecke diefes Fenfters thronte in ihrem geräumigen Sorgenftuhl eine uralte Frau mit fchneeweifsem Haar, in etwas fremder, fehr fauberer, aber einfacher Tracht. Das Alter hatte ihr Auge mit einem immer dichter werdenden Schleier umzogen, doch ihren heitern Sinn nicht zu verdunkeln vermocht. Deutfch fprach fie wenig und ungern, fie war eine geborne Franzöfin und hatte als Hugenottin, ihres Glaubens wegen, aus ihrem fchönen Vaterlande flüchtig werden müffen, aber fowohl Tracht als auch Sitten und Sprache des franzöfifchen Bürgerftandes beibehalten. Ihr Alter und ihr fchwaches Geficht erlaubten ihr nicht, ihren beiden auch fchon ziemlich bejahrten Töchtern in der Leitung der Schule beizuftehn, aber fie war doch gern mitten unter den Kindern. Mich hatte fie zu ihrem Liebling erkoren, ich durfte dicht zu ihr hinflüchten, wenn das Getobe der wilden Knaben zu arg wurde. Dann nahm fie mich auf den Schofs und fagte mir allerlei leichte franzöfifche Redensarten vor, die ich zu ihrem gröfsten Vergnügen wie ein gelehriger Papagei nachplapperte, und zuletzt auch wirklich verftehen lernte. Der Name diefer Frau wird in der Kunftgefchichte unferer Tage nie untergehen, denn fie war die Mutter des bisher in feinem Fache unerreichten Chodowiecki.

»Während eines Befuches von einigen Tagen«, (der Danziger Aufenthalt währte längere Wochen, die Erzählerin irrt hier) »den er in Danzig bei feiner Mutter ablegte, liefs er fich auch in unfere Schulftube führen. Neugierig fah ich wie der fremde ernfte Mann ein Tifchchen hin- und herrückte, bis es ihm recht ftand. Seine beiden Schweftern gingen indefs freundlich zuredend durch unfere Reihen, verfprachen Thorner Pfefferkuchen, Rofinen und Mandeln, die Hülle und Fülle, wenn wir nur ein kurzes Stündchen, fo wie wir eben fafsen und ftanden, ruhig bleiben wollten. Der fremde Mann fetzte fich inzwifchen an feinen Tifch, legte Papier vor fich hin, packte Bleiftifte aus, fah aufmerkfam umher, fchrieb etwas, wie es mir fchien, fah wieder auf, fchrieb wieder, ich hielt mich nicht länger. Ich vergafs Rofinen, Mandeln und Pfefferkuchen und alles; leife wie ein Kätzchen, fchlich ich zwifchen und unter Tifchen und Stühlen zu ihm hin, und

ſah ſo bittend ihm ins Geſicht, daſs er es nicht übers Herz bringen konnte, mich zu verſcheuchen. Freundlich nickte er die Erlaubniſs mir zu, neben ihm ſtehen zu bleiben. Und nun ſah ich auf dem kleinen Blättchen die ganze Schulſtube entſtehen; das hatte ich mir nie als möglich gedacht! Der Athem verging mir darüber, ich dachte und empfand nichts, als das Glück dergleichen ſchaffen zu können. Von dieſem Augenblicke an ging all mein Wünſchen und Trachten auf Zeichnen und Malen aus. Wer mir eine Freude machen wollte, muſste mir Papier und Bleifeder ſchenken, ein Nürnberger Farbenkaſten verſetzte mich auf den höchſten Gipfel des Entzückens. Und als nun der Künſtler ein anderes Blättchen zurechtlegte, mich hinſtellte vor ſich, zeichnete, ohne daſs ich ſehen konnte was er machte, und mir nun das Blättchen hinreichte, um nebſt einem Gruſse von ihm es meiner Mutter zu bringen. Meine ganze kleine Perſon, von dem Köpfchen an bis zu den etwas einwärts ſtehenden Füſsen war im verkleinerten Maſsſtabe dargeſtellt. Es fehlte nicht viel, ſo wäre ich aus lauter Freude in Thränen ausgebrochen, kaum konnte ich die Zeit abwarten, bis Agathe mich abzuholen kam. . . .

»Meine Mutter bewahrte das Bild bei ihren liebſten Schätzen, denn Chodowiecki's Name war ſchon damals berühmt. Leider habe ich ſelbſt ſpäterhin, durch einen unſeligen Verſuch, eben aus jenem Farbenkäſtchen, es zu illuminiren, es verdorben.«

Wie er hier im Scherz die dreijährige Johanna zeichnet, ſo benutzt Chodowiecki doch auch den Danziger Aufenthalt um zahlreiche Miniaturportraits der vornehmen Welt zu fertigen, die ſich mit Aufträgen um ihn gedrängt zu haben ſcheint. Er ſchildert ſich ſelbſt wiederholt, wie er in den Patrizier- und Adelshäuſern bald die Dame, bald den Hausherrn malt, während dieſe ihre Beſuche empfangen; dann wieder führt er uns die Freunde und Verwandten des mütterlichen Hauſes vor, ein ander Mal Geſtalten der Straſse, ein buntes Allerlei, den Jahrmarkt des Lebens im damaligen Danzig.

Eine zweite Reiſe in die Heimath, um nach dem Tode der Mutter eine Schweſter zu ſich ins Haus zu nehmen, erfolgte 1780. Im nächſten Jahre berief ihn der Kaufmann Sillem nach Hamburg, um ſeine Kupferſtichſammlung zu catalogiſiren. 1789 finden wir ihn in Begleitung eines Sohnes und Schwiegerſohnes und des Malers A. L. Krüger auf einer Vergnügungsreiſe nach Dresden, Leipzig, Halle, Deſſau, von welcher Reiſe ſich das Tagebuch des Künſtlers erhalten hat. Das war die Zeit, wo ſeine anfänglich bedrängte Lage ſich mehr und mehr gebeſſert hatte und er, der gegen jeden Andern aufopfernd freigebig und hilfreich war, ſich ſelbſt auch Erholungen gönnen konnte. Von ſeiner aufrichtigen Herzensgüte und ſeinem groſsen Wohlthätigkeitsſinn erzählt Weiſe bei Engelmann rührende Züge. Hier ſei ſtatt aller Wiederholungen nur das ſchöne Wort des ihm befreundeten Schellenberg angeführt, der von ihm ſagen konnte: Sein Herz iſt viel ſchöner als ſeine trefflichen Arbeiten.

Auch von ſeiner unermüdlichen Arbeitskraft und Arbeitsluſt ſind erſtaunliche Anekdoten aufbewahrt. Die Zuhilfenahme der Nacht für ſeine Arbeiten war ihm etwas gewöhnliches; er ſelbſt erzählte gelegentlich, wie er bis zwei Uhr Nachts gearbeitet habe, dann aber am Tiſch eingeſchlafen und vom Stuhle ge-

fallen ſei. Oft ſchlief er in den Kleidern und, um die Perrücke nicht zu verderben, im Bette ſitzend, damit er in aller Frühe wieder am Zeichentiſch ſein konnte. So ſoll es mitunter vorgekommen ſein, daſs, wenn er zum Familienkaffee gerufen wurde, die üblichen zwölf Compoſitionen für einen Kalender bereits fertig waren. Ebenſo ſchnell aber wie mit dem Zeichenſtift arbeitete er mit der Radirnadel. Jacobi erzählt die hübſche Anekdote, wie einſt mehrere Freunde des Künſtlers ſich in ſeiner Wohnung in der Behrenſtraſse zuſammengefunden und über eine neuliche Militärſchlägerei geplaudert hätten, wobei Prof. Erman den Vorgang auf Papier ſkizzirte. Chodowiecki entfernte ſich mit dieſer Zeichnung, ritzte ſie in wenigen Minuten mit der kalten Nadel in Kupfer und brachte der überraſchten Geſellſchaft die Abdrücke. — Das iſt die Geſchichte des (ſpäter wohl weiter ausgeführten) Blattes E. 750.

In den letzten zwanzig Jahren ſeines Lebens machten ihm Anſchwellungen der Füſse viel zu ſchaffen; oft klagt er darüber in Briefen an den ihm befreundeten Maler Anton Graff, tröſtet ſich ſelbſt aber immer wieder mit dem ihm eigenen Humor: »Das Beſte iſt, daſs ich die Langeweile und öftere Schmerzenhaben durch Arbeiten vergeſſen könne. Ich habe mir einen Tiſch, der über mein Bette (welches parallel mit dem Fenſter in meiner Arbeitsſtube ſteht) machen laſſen, worauf ich bei Tage arbeite und eſſe und des Nachts darunter ſchlafe« (1790), und drei Jahre ſpäter »da ſitze ich nun unter den Händen eines Wundarztes und habe ein Bein rund um vom Fuſsgelenk bis an die Wade voller Löcher und ſinge das Halleſche Studentenliedchen: Ich bin ein armer Teufel, ich kann nicht mehr marſchiren u. ſ. w., aber vom Kopf bis an die Knie geht's ganz gut.« Doch erholte er ſich immer wieder. Am 14. Januar 1798 konnte der ſtets fleiſsige und heitre Greis ſchreiben: »Jetzt geht alles wieder gut, bis auf ein krankes Bein befind ich mich ſehr wohl, mit dem beſten Apetit eſſe ich alles was mir vorkommt von des Morgens bis in die Nacht, denn wenn ich von Tiſche aufſteh ſo nehme ich allemahl ein Stück Roggen Brodt mit und das Eſs ich gegen Ein Uhr zu Mittag wenn das Eſſen nicht zeitig genug auf dem Tiſch iſt und um 1 Uhr in der Nacht wenn ich aufhöre zu arbeiten (oder bey der Arbeit) mit dem gröſsten apetit von der Welt und nachher gehe ich mit eben dem Apetit zum ſchlafen zu Bett und denke offt dabey daſs ich eben ſo freudig ins Grab gehen werde wenn Gott mich abruffen wird, und in 5 Minuten ſchlaf ich ein, binde einen Faden an meinen Wecker an der Uhr (denn mein Bette ſteht gerade vor ihr) um meinen Daumen und um 7 Uhr bin ich wieder da, und mit dem Tage an die Arbeit, da kommen denn offt angenehme, unintereſſante, auch unangenehme Beſuche, die mich die kurzen Tage noch kürzer machen, aber ich habe Geduld mit allen, und hole des Abends wieder ein waſs ſie mich bey Tage verſäumt haben.«

Ein Jahr vorher, 1797, war nach Rode's Tode ſeine Ernennung zum Director der Akademie erfolgt, deren Vicedirector er ſchon ſeit 1788 geweſen. Fleiſsig ſchaffend trat er noch in das neue Jahrhundert ein; aus dem Jahre 1800 ſtammen dreiſsig Platten; doch in den erſten Tagen des Jahres 1801 zeigten ſich Symptome ernſtlichen Erkrankens. Chodowiecki hatte ſeine Laufbahn erfüllt, am 7. Februar verſchied er.

Von ſeinen ſieben Kindern überlebten ihn drei Töchter und zwei Söhne, deren

einer, Wilhelm, gleichfalls Kupferſtecher und im Sinne des Vaters thätig war; ſchon im Jahre 1805 folgte er dieſem in den Tod.

Eine Schule im gewöhnlichen Sinne hat Chodowiecki nicht gebildet, wohl aber hat er das allgemeine Kunſtſchaffen um einen neuen bis heut fruchtbringenden Gedanken bereichert. Mit dem Erſcheinen ſeiner „Minna von Barnhelm“ beginnt eine neue Epoche in der deutſchen Buchilluſtration, die nicht in letzter Linie in den durch Chodowiecki's Kunſt erſt recht in Mode gebrachten illuſtrirten Kalendern den Weg in weitere Kreiſe fand, wie auch in unſerem Jahrhundert die Reform gegen den von England her beliebt gewordenen Stahlſtich gerade wieder an die Kalenderliteratur anknüpft, als Gubitz, der geiſtige Erbe Chodowiecki's in ſeinem Berliner Volkskalender ſeit 1835 den Holzſchnitt von Neuem zu künſtleriſchen Ehren brachte. Wie er, ſo ſteht auch Ludwig Richter auf den Schultern des groſsen älteren Meiſters, der zuerſt der Illuſtration wieder ihr volksthümliches Gewand gab, den Nachfolgern den Weg weiſend zu jener Kunſt, die Ludwig Richter ſelbſt in einem ſeiner Werke ſo ſchön getauft hat:

Für's Haus!

Anmerkung.

Chodowiecki's Kupferſtichwerk umfaſst 2075 Nummern auf 978 Platten, wozu noch 773 ſogenannte Einfälle kommen, kleine Randzeichnungen, die er in ſpäteren Jahren während der Arbeit auf die Ränder der Kupferplatte zu machen liebte. 176 Platten waren für Kalender beſtimmt. Da die Auflage dieſer Kalender bisweilen gröſser war als die Platte Abdrücke hergab, ſo lieſsen — in einer Zeit, welche die galvaniſche Vervielfältigung noch nicht kannte — die Verleger die Chodowiecki'ſchen Originale ſofort von Andern copiren, ohne daſs derartige Copien immer als ſolche bezeichnet wurden. Andere Nachſtiche wurden einfach in betrügeriſcher Abſicht gemacht; endlich fanden ſchon bei Chodowiecki's Lebzeiten Kupferſtecher ihre Rechnung dabei, ſeine ſelteneren Blätter, um den Sammlern überhaupt Kenntniſs davon zu geben, mit Nennung ihres Namens zu vervielfältigen. Die beiden Hauptnachahmer Chodowiecki's ſind Hopfer und Link.

Die an Chodowiecki's Stichen reichſte öffentliche Sammlung iſt das Berliner Kupferſtichcabinet, wo ſich auch eine gröſsere Anzahl ſeiner Handzeichnungen findet.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

SBB013401190457

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dohme, Robert [Herausgeber] / Dohme, Robert, / Springer, Anton,

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit Biographien und Charakteristiken

Bd.: 1,2

Leipzig 1878

Bamberg, Staatsbibliothek -- Coll.vit.q.38(2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11440721-4